

# Lorca: por una estética popular (1929-1936)

Porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja.  
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.  
«Poema doble del lago Fidén», (*Poeta en Nueva York*).

*Actriz.* Cierren las puertas, ¡ciérrrenlas!  
*Autor.* ¡Que las abran! ¡El teatro es de todos!  
¡Ésta es la escuela del pueblo! (*Comedia sin título*).

En el pensamiento estético del primer Lorca ya estuvo presente, aunque de manera conflictiva —y, por ello, con algunas incongruencias, que casi hasta al final de su vida no dejaron de aflorar—, una concepción de lo popular<sup>1</sup>. El peso específico de esta presencia fue acrecentándose, alcanzando unas dimensiones profundas y significativas, a partir de su estancia, durante el curso 1929-1930, en Nueva York. Esta experiencia, que le abrió los ojos a las realidades punzantes y abyectas del capitalismo, incidió en su reflexión estética y, naturalmente, en su praxis artística, viéndose en su reflexión estética y, naturalmente, en su praxis artística, viéndose en adelante inmersas ambas en un proceso decisivo. En este proceso los avatares históricos de España, desde su vuelta, de Estados Unidos hasta que fue asesinado en Granada, introdujeron adicionales matices, cuyo ascendiente debería calibrarse con todo el rigor posible.

La gran pasión de Lorca fue el arte. Las ideas que sobre su naturaleza expuso a lo largo de su vida variaron, en lo esencial, poco. Quiso siempre guardar fidelidad a un arte cuya naturaleza tenía para él autonomía. Mas, esa naturaleza autónoma, sin renunciar en lo más mínimo a ninguna de sus prerrogativas consideradas naturales, podía y debía desempeñar una función distinta y variable. Y fue precisamente en lo tocante a este capítulo donde se produjo la evolución de su pensamiento estético<sup>2</sup>.

Así fue como Lorca, pretendiendo conciliar estos dos extremos —lo cual a algunos habra de parecer igual de difícil que demostrar la cuadratura del círculo—, entró en liza en la polémica que enfrentó a la intelectualidad española en los años 30<sup>3</sup>.

Que ello presentaba evidentes dificultades lo debió asimismo entender él. Porque, con el tiempo, tuvo que ir cediendo en sus posiciones, flexibilizarlas. La vertiginosa y dramática evolución de los acontecimientos bajo la Segunda República fue un factor resolutivo. Parti-

<sup>1</sup> En la entrevista «Llegó anoche Federico García Lorca», *La Nación* (Buenos Aires), 14 octubre 1934, en F. García Lorca, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1968<sup>14</sup> (en adelante OC), p. 1732, advertía Lorca: «El Romancero gitano no es un libro popular, aunque lo sean algunos de sus temas. Sólo son populares algunos versos míos. El romance de La casada infiel, por ejemplo, sí lo es, porque tiene entraña de raza y de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores y emocionar a todos los que lo escuchen. Pero la mayor parte de mi obra no puede serlo, aunque lo parezca por su tema, porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular.» Según la breve noticia «En el Ateneo. El poeta García Lorca y su Romancero gitano», *El Pueblo Vasco, San Sebastián*, 8 marzo 1936, OC, p. 1806, se negó a leer «La casada infiel» porque «es artificial, aunque es lo más popular de su obra.»

<sup>2</sup> Cf. M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, *Centre de Recherches Hispaniques*, París, 1967; y sus «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en I.-M. Gil, *Federico García Lorca. Tau rus*, Madrid, 1973, pp. 411-482.

<sup>3</sup> Cf. J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, *Universidad Pers Leiden*, Leiden, 1968; J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, *Gredos*, Madrid, 1972; F. Caudet, *Introducción a A. Serrano Plaja*, *El hombre y el trabajo*, *Ed. de la Torre*, Madrid, 1978.

cularmente, durante los meses anteriores a julio de 1936, pues pudo ser testigo entonces de lo que se le venía encima también a la naturaleza del arte<sup>4</sup>.

Pero, hasta estos meses anteriores a la situación límite creada en junio, Lorca fue un ardiente defensor de que un arte basado en «la observación lírica»<sup>5</sup> y en el que tuviera protagonismo «la fantasía poética»<sup>6</sup>, reunía condiciones óptimas para desempeñar diferentes funciones, incluida la social<sup>7</sup>. Una de las claves de esta actitud se encuentra esbozada en su conferencia de 1928, «Imaginación, inspiración, evasión», donde subrayaba que la misión del poeta es «animar en su exacto sentido: dar alma...»<sup>8</sup>, y decía de la imaginación y de su función en el terreno artístico:

Para mí la imaginación es sinónimo de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre<sup>9</sup>.

Aunque todavía aquí no entra en el terreno social, lo cierto es que ya hay en esta conferencia una alusión a esa función. Porque el arte, dice también, opera a un nivel y según una estructura que le son propios, pero lo hace sobre hechos de la realidad:

...la imagen está limitada por la realidad; no se puede imaginar lo que no existe. Necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura. No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales. La imaginación tiene horizontes, quiere dibujar y concretar todo lo que abarca.

La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban; pero siempre, siempre, siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, p. 22: «Mais il n'a jamais considéré son art comme fixé, sa manière, comme définitive, et ses dernières années sont justement celles de ses projets les plus hardis. De même, sa réflexion esthétique semble née avec les premiers poèmes qu'on ait de lui, stimulée peut-être par un changement d'orientation artistique, de la musique à la poésie. Elle se poursuit jusqu'aux derniers mois de sa vie. En juin 1936, il réaffirme sa fidélité aux maîtres de son adolescence: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado. Il précise encore ses idées et ses goûts. Sa conception du travail et de la fonction sociale de l'artiste se révèle plus ferme et plus complète que jamais. Comme dix-huit ans plus tôt, il voit en lui l'interprète de la réalité cosmique dont nous faisons partie: il étend son domaine à tout être vivant, dans les limites d'une condition purement humaine. Mais dans ces limites, justement, il espère de lui davantage: cette dure et mouvante condition humaine, l'artiste peut et doit la modifier, pense Lorca, et à l'heure actuelle, il ne lui connaît pas de plus urgent devoir.

«Tout au long de sa vie, l'évolution de ses idées esthétiques est liée à l'attitude la plus souple, la plus attentive aux hommes et aux choses, dans leur existence irremplaçable et solidaire. Elle est guidée par une droite volonté de création, et en quelque sorte d'action poétique. On ne saurait donc la comprendre hors de la période cruciale qui est celle de Lorca, hors du mouvement artistique espagnol du premier tiers de ce siècle et de la société menacée, nostalgique, illuminée de tentatives et d'espairs, où s'est développée son oeuvre.»

<sup>5</sup> Cfr. la entrevista con L. Méndez Domínguez, «Iré a Santiago...». Poema de Nueva York en el cerebro de García Lorca, Blanco y Negro, Madrid, 5 marzo 1933, OC, 1713: «No he querido hacer una descripción por fuera de Nueva York, como no lo haría de Moscú. Son dos ciudades sobre las que se vierte ahora un río de libros descriptivos. Mi observación ha de ser, pues, lírica. Arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría, pese al ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento...»

<sup>6</sup> En la entrevista con P. Massa, «El poeta García Lorca y su tragedia Bodas de sangre», *Crítica*, Madrid, 9 abril 1933, OC, p. 1721, decía Lorca, refiriéndose a Bodas de sangre, que el momento que más le satisfacía era aquel «en el que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua.»

<sup>7</sup> Cfr. las notas 44 y 85.

<sup>8</sup> «Imaginación, inspiración, evasión», en Conferencias, II, ed. C. Maurer, Alianza, Madrid, 1984, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 14-15; y, poco más abajo, en la p. 15: «La imagen es pobre, y la imaginación poética mucho más. La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre.»

Bastó con que, poco después de esta conferencia, a los hechos de la realidad («objetos, paisajes, números planetas»), añadiese los hechos sociales para que la imaginación, y con ella el poeta, empezaran a pisar en firme ese otro terreno, el social. La imaginación, que en lo artístico estaba llamada a iluminar, fijar y dar vida clara a la realidad, por lo que se movía a veces en las fronteras de lo desconocido y de lo misterioso, podía convertirse en un mecanismo capaz de actuar en lo social, de contribuir a describir en profundidad la realidad, de ayudar a que se tomase conciencia de situaciones sociales que sólo aparentemente estaban condenadas a seguir sumidas en la injusticia, la marginación, la discriminación, la explotación... Todo ello está insinuado, sutilmente expuesto, en unas declaraciones de 1931, en las que, como había sido habitual en él en otras ocasiones, Granada era una imagen de lo que entendía por poesía:

Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco que todos llevamos dentro. Granada huele a misterio<sup>11</sup>, a cosa que no puede ser y, sin embargo, es. Que no existe, que pierde el cuerpo y conserva aumentado el aroma. Que se ve acorralada y trata de injertarse en todo lo que la rodea y amenaza para ayudar a disolverla<sup>12</sup>.

De choque de las dos ciudades-símbolo: Granada y Nueva York, había de nacer otro símbolo, que llamará «patético»<sup>13</sup>, el sufrimiento del negro. Granada, cuando no es sublimada<sup>14</sup>, representa lo perseguido, lo gitano; Nueva York, donde sufre el negro. Pero el tema, artísticamente, requería un tratamiento distinto. Cuando Lorca señalaba que el *Romancero gitano* era algo que «ya pertenece al pasado», y que en *Poeta en Nueva York* veía «la poesía y los temas como un juego nuevo. Más lirismo dentro de lo dramático. Dar más patetismo a los temas. Pero un patetismo frío y preciso, puramente objetivo»<sup>15</sup>, se estaba acercando a los hechos sociales como artista, estaba racionalizando unos comportamientos artísticos, las razones que le habían llevado a introducir unas variantes estéticas.

En el origen de muchos de los poemas del *Romancero gitano* estaba subyacente la percepción de realidades que la transposición poética en absoluto difuminaba. Los testimonios de experiencias que pudieron generar la escritura de poemas, con independencia del grado de

<sup>11</sup> En el dibujo 12. cfr. OC., p. 1848. escribió Lorca: «Sólo el misterio nos hace vivir, sólo el misterio.» Pero en la entrevista con Bagaría. «Diálogos con un caricaturista salvaje», *El Sol*, Madrid, 10 junio 1936, en la casa de Bernarda Alba, ed. M. Hernández Alianza, Madrid, 1984<sup>4</sup>), pp. 154-155, a la pregunta de si creía que «al engendrar la poesía se produce un acercamiento hacia un futuro más allá, o al contrario, hace que se alejen más los sueños de la otra vida», respondía Lorca: «La creación poética es un misterio indesciftable, como el misterio del nacimiento del hombre. Se oyen voces no se sabe dónde, y es inútil preocuparse de donde vienen. Como no me he preocupado de nacer, no me preocupo de morir. Escucho a la Naturaleza y al hombre con asombro, y copto lo que me enseñan sin pedantería, y sin dar a las cosas un sentido que no sé si lo tienen. Ni el poeta ni nadie tienen la clave y el secreto del mundo. Quiero ser bueno. Sé que la poesía eleva y, siendo bueno, con el asno y con el filósofo, creo finalmente que si hay un más allá tendré la agradable sorpresa de encontrarme con él. Pero el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas.»

<sup>12</sup> En la entrevista con Gil Benumeya. «Estampa de García Lorca», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 enero 1931, OC., p. 1700.

<sup>13</sup> Cfr. *ibíd.*, p. 1700, donde decía tener preparados varios libros, uno de ellos sobre impresiones neoyorquinas, una «interpretación personal, abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo dentro de aquella ciudad del mundo. Un símbolo patético: Sufrimiento. Pero al revés, sin dramatismo. Es una puesta en contacto de mi mundo poético con el mundo poético de Nueva York. En medio de ambos están los pueblos tristes de África y sus alrededores, perdidos en Norteamérica...».

<sup>14</sup> Cfr. «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», en *Conferencias*, I, ed. C. Maurer, p. 136: «Granada es una ciudad de ocio, una ciudad para la contemplación y la fantasía, una ciudad donde el enamorado escribe mejor que en ninguna otra parte el nombre de su amor en el suelo. Las horas son allí más largas y sabrosas que en ninguna ciudad de España.»

<sup>15</sup> Cfr. «Estampa de García Lorca», OC., p. 1701.

conciencia que de ello tuviera el poeta, son datos que deben tomarse en cuenta. Porque aportan al campo de la estética y de la ética, a sus interacciones, un referente de enorme importancia. Tal es el caso para el *Romancero gitano*, para al menos algunos de sus poemas, de estas «anécdotas» de un viaje a las Alpujarras que le contó a su hermano Francisco en una carta de febrero de 1926:

El país está gobernado por la Guardia Civil. Un cabo de Carataunas, a quien molestaban los gitanos, para hacer que se fueran los llamó al cuartel y con las tenazas de la lumbré les arrancó un diente a cada uno diciéndoles: «Si mañana estáis aquí caerá otro». Naturalmente los pobres gitanos mellados tuvieron que emigrar a otro sitio. Esta Pascua en Cãnar un gitanillo de *catorce años* robó cinco gallinas al alcalde. La Guardia Civil le ató un madero a los brazos y lo pasearon por todas las calles del pueblo, dándole fuertes correazos y obligándole a cantar en alta voz. Me lo contó un niño que vio pasar la comitiva desde la escuela. Su relato tenía un agrio realismo conmovedor. Todo esto es de una crueldad insospechada... y de un fuerte sabor *fernandino*<sup>16</sup>.

La percepción de la realidad neoyorquina se tradujo a su vez en un lenguaje poético que tenía que resistirse al romance, metro popular, enraizado en una cultura rural como la andaluza, de estructuras obsoletas, con una oligarquía terrateniente de mentalidad feudal dominando sobre masas de miserables asalariados, de cuya dramática situación lo gitano era un símbolo. La respuesta de Lorca a la realidad que percibió en Nueva York fue poética, pero estaba cargada de un contenido humano y social, de repulsa y protesta, era un alegato contra *otra* barbarie, cuya víctima propiciatoria tenía *otro* símbolo, el negro. En sus poemas hay nuevamente una transposición de unas vivencia en las que en numerosas ocasiones, en conferencias y en entrevistas, insistió<sup>17</sup>. En carta a Melchor Fernández Almagro, de febrero de 1926, decía Lorca:

Me va pareciendo el *ambiente literario* de Madrid demasiado *gurrinica*. Todo se vuelve comadreo, insidias, calumnias, y bandidaje americano. Tengo gana de refrescar mi poesía y corazón en aguas extranjeras para darle más riqueza y ensanchar sus horizontes. Estoy seguro que ahora empieza una nueva época para mí. Quiero ser un Poeta por los cuatro costados, amanecido de poesía y muerto de poesía.

<sup>16</sup> Cfr. Epistolario, I, ed. C. Maurer, Alianza, Madrid, 1983, 145. Lo del «sabor fernandino» tiene su interés. Porque Lorca, en 1923, en carta dirigida a Melchor Fernández Almagro (cfr. Epistolario, I, p. 85) le quería quitar a Mariana Pineda ese «sabor», a pesar de que la acción se desarrollaba bajo el reinado de Fernando VII: «Una especie de cartelón estilizado. Un crimen, en suma, donde el rojo de la sangre se confunde con el rojo de las cortinas. Mariana, según el romance y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios polos, una posesa, un caso de amor magnífico de andaluza en un ambiente extremadamente político (no sé si me explico bien). Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad (según incluso lo que se desprende de la historia) víctima de su propio corazón enamorado y enloquecido.» Y en carta a su familia, de noviembre de 1924 (cfr. Epistolario, I, p. 105), escribía que la obra tenía dificultades con el Directorio, agravadas por el Manifiesto de Blasco Ibáñez y por los sucesos de Vera; y así las cosas: «Desde luego, ponerla inmediatamente es imposible y vosotros lo comprenderéis, pues aunque la dejaran poner en escena, en el teatro se armaría un cisco y lo cerrarían, viniendo, por tanto, la ruina del empresario, cosa que nadie quiere. Las circunstancias están de manera imposible, pero nosotros vamos a hacer las decoraciones, trajes, ¡todo!, y tenerla estudiada. Yo creo, y todos creen lo mismo, que este año se verá puesta, y el éxito de la obra, me he convencido que no es ni debe, como quisiera don Fernando (de los Ríos), ser político, pues es una obra de arte puro, una tragedia hecha por mí, como sabéis, sin interés político y yo quiero que su éxito sea un éxito poético - ¡y lo será!-, se presente cuando se presente.»

<sup>17</sup> En la conferencia que dió, en 1932, en la Residencia de Señoritas (cfr. V. de la Serna, «El poeta en Nueva York», El Sol, Madrid, 17 marzo 1932, OC, pp. 1704-1707), explicó las componentes del fermento base de Nueva York: «Dos barcos hacia el W. navegan a poblar un país. Uno, que tiene nombre poetísimo, Flor de Mayo (Mayflower)... A bordo, muchas biblias luteranas, hipocresía y remilgo cubriendo la verdadera mercancia: ambición y codicia. El otro barco no tiene nombre ni bandera. Navega en corso, con una tripulación de fortuna, sin rol ni patente. Los nietos de la carga negra del barco sin nombre... son, como antes, esclavos de los hombres blancos.» V. de la Serna, que no entendió ni lo que decía Lorca con esta alegoría tan sencilla, ni los poemas que leyó, apostillaba en esa reseña: «El público, afortunadamente lo bastante cultivado e inteligente para no ir a buscar en la poesía anécdotas, sino imágenes, gracia y por eso, poesía, siguió los tres ciclos de los poemas de Lorca con una atención y una devoción sin un fallo.»

Empiezo a *ver claro*. Una alta conciencia de mi obra futura se apodera de mí, y un sentimiento casi dramático de mi responsabilidad me embarga...<sup>18</sup>

Ya que el poeta necesitaba «ensanchar sus horizontes» y partía del principio de que la imaginación «no puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales»<sup>19</sup>, ha de importarnos la imagen poética, lo dibujado y concretado poéticamente, pero también esos nuevos «horizontes», «los términos reales». Su percepción, en un lenguaje testimonial no-poético, resulta, como en el caso de la carta a su hermano Francisco, sumamente revelador.

Lorca, en una entrevista de 1933, explicaba que, estando en Nueva York, se lanzó un día a la calle y descubrió el barrio de Harlem, que nada tenía que ver con el mundo de los «americanos rubios» ni con su «norma estética y paraíso azul»<sup>20</sup>. En Harlem estaban «las puertas entornadas», había «recelo negro por todas partes» y un gran temor «a las gente ricas de Park Avenue»<sup>21</sup>. Pero como en el barrio negro: «hay vaho humano y gritos infantiles»<sup>22</sup>, aquello no le parecía «lo verdaderamente salvaje y frenético de Nueva York»; lo que sí encontraba que se merecía esos calificativos, habiéndole producido además una fuerte sensación de frialdad y crueldad, era Wall Street:

Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra, y la muerte llega con él. En ninguna parte del mundo se siente como allí la ausencia total de espíritu; manadas de hombres que no pueden pasar del tres, y manadas de hombres que no pueden pasar del seis; desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible, pero sin grandeza.<sup>23</sup>

Y todavía en 1936 recordaba a Nueva York en términos muy contundentes y duros:

Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido; pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo.<sup>24</sup>

Pues bien, en *Poeta en Nueva York* se ocupó de ese mundo pero, muy especialmente, de sus víctimas, con las que se había identificado. En la entrevista a la que he aludido arriba, decía:

Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros en un mundo contrario: esclavos de todos los inventos del hombre blanco y todas sus máquinas...<sup>25</sup>

Lorca, en este libro, articula toda una serie de ejes semánticos en torno al binomio civilización/naturaleza, blanco/negro, opresores/oprimidos, Wall Street/Harlem, etc., que para Lorca eran equiparables, al menos en un principio, al binomio Guardia Civil/gitano. Pero en el poema «Danza de la muerte», escrito en los meses finales de 1929, cuando hizo crisis la economía americana, introduce una novedad, habla de una categoría social, *obreros parados*.

El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números,  
entre huracanes de oro y gemidos de *obreros parados*  
que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,  
¡oh salvaje Norteamérica! ¡Oh impúdica! ¡Oh salvaje,  
tendida en la frontera de la nieve!<sup>26</sup>

<sup>18</sup> Cfr. Epistolario, I, p. 134.

<sup>19</sup> Cfr. «Iré a Santiago», OC, p. 1714.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1714.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1715.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1715.

<sup>24</sup> En la entrevista con F. Morales, «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», La voz, Madrid, 7 abril 1936, OC, p. 1812.

<sup>25</sup> Cfr. «Iré a Santiago», OC, pp. 1714-1715.

<sup>26</sup> Poeta en Nueva York. Tierra y luna, ed. E. Martín, Ariel, Barcelona, 1981, p. 159. Cfr. también la interpretación de esta estrofa en P. Menarini, «Emblemi ideologici del Poeta en Nueva York», Lingua e Stile, 7, 1972, pp. 181-197.

La crisis económica, pues, hace que aparezca un binomio: capitalismo/obreros parados, que profundiza en aquella impresión de «lo salvaje y frenético de Nueva York». No sólo es el negro, sino una clase social la que sufre<sup>27</sup>. El problema racial subsiste, pero el poeta ha tomado conciencia de una realidad superior: el capitalismo y los efectos de sus crisis.

De vuelta a España, en el verano de 1930, continuó escribiendo poesía, pero su mayor preocupación empezaba a ser el teatro. En 1932, el Gobierno republicano decidió subvencionar La Barraca<sup>28</sup>, a la que Lorca dedicó muchos de sus esfuerzos<sup>29</sup>. A partir de entonces, de 1932 a 1936, escribió sus más importantes tragedias, dirigió, hizo refundiciones de nuestros clásicos y fue fijando sus nuevas posiciones sobre el teatro y el público.

La Barraca formaba parte integral del plan educacional de la Segunda República, adaptando el teatro a esa finalidad<sup>30</sup>. La técnica teatral debía estar igualmente en función del público. Lorca había declarado, en un ejemplo significativo, que pensaba representar *El mágico prodigioso* de dos maneras diferentes, una clásica y realista, y otra, estilizada y según las últimas técnicas experimentales, con el objeto de saber cuál prefería el público<sup>31</sup>.

En 1934 hacía la siguiente valoración de la labor realizada por La Barraca en su primer año y medio de andadura, tiempo en el que, decía:

Hemos montado los ocho estrenes de Cervantes, varias obras de Lope de Rueda; *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega; *La vida es sueño*, de Calderón tal como el autor quería que se montara; *El burlador de Sevilla*, de Tirso, y algunas otras. Y es curioso el íntimo placer, la atención recogida de los aldeanos, que le pegarían al que hiciera el menor ruido que les hiciera perder una palabra, con que en los pueblos aparentemente más atrasados de España se escuchan nuestras representaciones, que son el verdadero trasunto, la más fiel y revivida versión de nuestro teatro clásico. Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los giros de la gracia.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> En una nota, «Un exist de l'Ateneu Enciclopedic. La poesia de García Lorca dita per ell i per Margarida Xirgu», Rambla de Catalunya, Barcelona, 7 octubre 1935, OC, p. 1794, se hacía este comentario: «Com prèviament advertí, García Lorca, en Poeta en Nueva York, un accent social s'incorpora en la seva obra, accent inspirat pel contacte del poeta amb la vida nord-americana, en la qual els negres són la única manifestació d'espiritualitat.»

<sup>28</sup> L. Sáenz de la Calzada, «La Barraca». Teatro universitario, Revista de Occidente, Madrid, 1976, p. 43, reproduce este fragmento del artículo de don Fernando de Los Ríos, «Programa y presupuesto de Instrucción Pública», El Liberal, Madrid, 25 marzo 1932: «En algunos suscita una sonrisa que haya cien mil pesetas para el teatro estudiantil la Barraca. para mí, perfectamente persuadido de que esa juventud universitaria, en un momento de colapso para la dignidad cívica española, fue ella, ella, quien dio la nota elevada, para mí eso es una nimiedad, dado lo que ella se merece, y ella va a ir por las aldeas y construirá su barraca y divertirá notablemente al pueblo. ¿Es que hay quien pueda ponerle siquiera el reparo del oportunismo?»

<sup>29</sup> En entrevista con J. María Salaverría, «El carro de la Farándula», La Vanguardia, Barcelona, 1 diciembre 1932, OC, p. 1709, contestaba Lorca a la pregunta de si había dejado ahora de escribir versos: «¿Los versos? No; los versos no se suspenden. Lo que pasa es que ahora andamos a vueltas con los versos de Calderón, de Cervantes y de Lope de Rueda. Los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos, y si viera usted qué preciosos resultan.» Y a O. Ramírez, «Teatro para el pueblo», La Nación, Buenos Aires, 28 enero 1934, OC, p. 1747: «La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza, entre ellas Yetma...» Y a J. Chabás, «Vacaciones de La Barraca», Luz, Madrid, 3 julio 1934, OC, p. 1762: «No, no me distrae de mi trabajo. Yo sigo escribiendo y ocupándome de mi obra: ¡Si todo es lo mismo! Todo viene a ser alegría de crear, de hacer cosas. Además, esta labor mía en La Barraca es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director.»

<sup>30</sup> M. Adams, «The Theatre in the Spanish Republic», en Theatre Arts Monthly, marzo 1932, OC, p. 1703, recoge estas declaraciones de Lorca: «The theatre is specially adapted to educational purposes here in Spain. It used to be the most important means of popular instruction, popular exchange of ideas...»

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1703.

<sup>32</sup> «Teatro para el pueblo», OC, pp. 1748-1749. Cfr. también mi artículo «Las Misiones Pedagógicas: 1931-1935», de próxima publicación en Cuadernos Hispanoamericanos.

En 1935, en «Charla sobre teatro», habló «como ardiente apasionado del teatro y de su acción social»<sup>35</sup>, y, muy en la línea institucionalista, hizo hincapié en que el teatro debía contribuir a despertar y educar la sensibilidad popular:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su desmayo. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyan a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera. 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 el sentimiento del hombre<sup>34</sup>.

Cuando en 1933 cambió el Gobierno, Lorca temió que les quitaran la subvención de La Barraca<sup>35</sup>; pero en la Argentina donde se hallaba entonces, declaraba que:

pensándolo bien, no creo que esto suceda, porque ¿qué Gobierno, cualquiera que sea su orientación política, va a desconocer la grandeza augusta del teatro clásico español, de nuestro mayor timbre de gloria, y no va a comprender que es el más seguro vehículo de la elevación cultural de todos los pueblos y de todos los habitantes de España?<sup>36</sup>

Otra vez en 1934, ocupándose nuevamente del tema del público, expuso muy detalladamente a quiénes deseaba dirigirse, para quiénes representaba La Barraca el teatro clásico español:

obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A los señoritos y a los elegantes, sin nada dentro, a éstos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros.<sup>37</sup>

En 1936, manifestaba una vez más sobre esta cuestión de la recepción teatral, y sobre qué teatro y actores había que tener:

Hoy en España la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona apenas intermedia. Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas queda defraudado. Y el público virgen, que es el pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad<sup>38</sup>.

En cuanto a su propio teatro, aludiendo a *Bodas de sangre* y a *Yerma*, confesaba, en 1935, algo que enlaza con lo ya mencionado páginas más arriba acerca de la relación de la realidad

<sup>34</sup> Sigo la transcripción de M. Hernández: cfr. *Yerma*, Alianza, Madrid, 1984, p. 127, quien se ha servido de las correcciones hechas a este texto por C. Maurer, «Un texto corregido: "Charla sobre teatro" de Federico García Lorca», Insula, 380-381. Este texto se suele citar: «como ardiente apasionado del teatro de acción social.» (Cfr. OC., p. 150.) Preferí el título «Charla sobre teatro» que el que le da M. Hernández: «Discurso a los actores madrileños».

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

<sup>36</sup> Lorca emprendió viaje a la Argentina en octubre de 1933, por lo que no estuvo presente durante las elecciones de noviembre de 1933 que dieron el poder a las derechas. Las declaraciones de Lorca (cfr. nota 36) tuvieron lugar en la Argentina, pues enterado del cambio de Gobierno temía por la subvención. Regresó en marzo de 1934. Cfr. nota 67.

<sup>37</sup> Cfr. «Teatro para el pueblo», OC., p. 1749.

<sup>38</sup> Cfr. «Vacaciones de La Barraca», OC., 1761; y «En homenaje a Lola Membrives», 16 marzo 1934, OC., p. 140: «... cuando me hablan de la decadencia del teatro, yo pienso en los millones de hombres que esperan en los campos y en los arboles de las ciudades ver con sus ojos nuevos de asombro el idilio con ruiseñor de Romeo y Julieta, la panza llena de vino de Falstaff o el lamento de nuestro Segismundo luchando cara a cara con el cielo.»

<sup>39</sup> Cfr. «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», OC., pp. 1810-1811; y la entrevista con A. Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo», *El Sol*, Madrid, 15 diciembre 1934, OC., p. 1766: «Digan lo que digan —añade García Lorca— el teatro no decae. Lo absurdo y lo decadente es su organización. Eso de que un señor, por el mero hecho de disponer de unos millones, se erija en censor de obras y definidor del teatro, es intolerable y vergonzoso. Es una tiranía que, como todas, sólo conduce al desastre.»

con su obra: «De la realidad son fruto las dos obras. Reales son sus figuras: rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas...»<sup>39</sup>. Y, casi un año después, en abril de 1936, definía al teatro como:

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 la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de asco.<sup>40</sup>

Lorca hacía, el 15 de diciembre de 1934, unas contundentes declaraciones sobre la responsabilidad de los intelectuales de una clase social acomodada y privilegiada en una sociedad como la española de la época. Aquellos tiempos requerían el sacrificio y la entrega a la causa de una «justicia para todos», que debía llegar por una vía —aunque todavía no pronunciase esta palabra, está implícita, se deduce del contexto— revolucionaria:

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. Aceptémoslo. En el mundo y no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. 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 platillo<sup>41</sup>.

En esta misma entrevista daba a conocer unos proyectos directa y estrechamente relacionados con el texto que he reproducido arriba. Lorca se hallaban, no cabe la menor duda, inmerso ya en una dinámica socio-histórica, que le arrastraba a él y, en consecuencia, a la trayectoria de su teatro:

Quisiera terminar la trilogía de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *El drama de las hijas de Loth*. Me falta esta última. Después quiero hacer otro tipo de cosas, incluso comedia corriente de los tiempos actuales y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar. Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral... En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas, todo estará resuelto.<sup>42</sup>

En febrero de 1935 daba otra muestra categórica de su compromiso:

En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo... me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto con las masas... A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: «¿Para qué escribo?» Pero hay que trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!<sup>43</sup>

Y nuevamente, como cabía esperar, establecía una relación de dependencia entre el compromiso adquirido con la sociedad y con su teatro:

...tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la guerra. Estas obras tiene una materia distinta a la de *Yerma* o *Bodas de sangre*, por ejemplo, y hay que tratarlas con una técnica distinta<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Entrevista con N. González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy», *Escena*, Madrid, mayo 1935, OC, p. 1777.

<sup>40</sup> «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», OC, p. 1810.

<sup>41</sup> «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo», OC, p. 1766.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 1767.

<sup>43</sup> Entrevista con Proel, «Galería. Federico García Lorca», *La Voz*, Madrid, 18 febrero 1935, OC, p. 1771.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1772.

Pero, como también había dicho a comienzos de 1935 al anunciar que estaba terminando *La destrucción de Sodoma*, sentía igualmente la necesidad de atender a unas exigencias artísticas. Con respecto a esa tragedia que tenía en preparación, comentaba: «Sí, ya sé que el título es grave y comprometedor, pero sigo mi ruta. ¿Audacia?... Yo soy un poeta y no he de apartarme de la misión que he emprendido.»<sup>45</sup>

En *El Público* —la primera versión data de 1930 y la que se considera definitiva de 1936—, el Director gritaba: «¡Mi teatro será siempre al aire libre! ¡Fuera! ¡Vamos! Teatro al aire libre. ¡Fuera de aquí!»<sup>46</sup>. Y, hacia el final de la obra, el Director se dirigía así al Prestidigitador, quien no podía comprender que hubiera que romper «todas las puertas de un drama»:

Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse... El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se handado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes.<sup>47</sup>

En la entrevista del 7 de abril de 1935, aseguraba no poder continuar escribiendo una comedia porque la realidad, en su estado actual, se lo impedía:

Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, ni una línea, porque se han desatado y anda por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. 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. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio al aire con sus bostezos. Y el rico dice, «¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted, el lirio que florece en la orilla!». Y el pobre reza: «¡Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre». Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que estoy hablando en socialista puro?»<sup>48</sup>

Este texto se comenta por sí solo. Insistiré, sin embargo, en que Lorca había reaccionado ante la realidad, ante un hambre que imposibilitaba seguir haciendo «poesía» (aquí sinónimo de evasión y mentira). Pero, de todos modos, entre septiembre de 1935 y enero de 1936, «había salido del atasco», pues escribió entonces la *Comedia sin título*, basada precisamente en la busca de la verdad para contribuir de ese modo a la imperiosa y urgente necesidad de introducir cambios en unas relaciones sociales dominadas por la desigualdad y la injusticia. Y ello a través de una escritura tetral en la que se imbricaba un empeño radical de metamorfosar su naturaleza y su función. Es muy significativo que *Comedia sin título* comience con estas palabras:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad.<sup>49</sup>

Y que, poco más adelante, el Autor continúe hablando así:

El autor sabe hacer versos, los ha hecho a mi juicio bastante buenos, y no es mal hombre de teatro,

<sup>45</sup> «Después del estreno de *Yerma*», *El Sol*, Madrid, 1 enero 1935, OC, p. 1768.

<sup>46</sup> *El público y Comedia sin título*, ed. R. Martínez Nadal y M. Laffranque, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 37.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>48</sup> «Al habla con Federico García Lorca», OC, p. 1812.

<sup>49</sup> *El público y Comedia sin título*, p. 319.

pero ayer me dijo que en todo arte había una mitad de artificio que por ahora le molestaba, y que no tenía gana de traer aquí el perfume de los lirios o la columna salomónica turbia de palomas de oro<sup>50</sup>.

La realidad conduce inexorablemente a una verdad revolucionaria, verdad que es nombrada en esta obra de forma inequívoca, con todas las consecuencias. El Espectador 2.º, que tuvo «de maestro a un teniente alemán que había hecho todas las guerra africanas. Su único objetivo era el hombre. Matar a un pájaro le llenaba de irritación»,<sup>51</sup> le dispara un tiro certero, «en el mismo centro de la frente», a un obrero que se hallaba en el paraíso del teatro. Pero éste, agonizante, grita: «¡Viva la Revolución!»<sup>52</sup>. A continuación, el tramoyista anuncia: «¡El pueblo ha roto las puertas!», y se entabla este diálogo final entre el Autor y una Voz:

AUTOR (saliendo). Aquí, ¡aquí! Decir la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas.

VOZ. ¡El fuego!

VOZ (más lejana). ¡El fuego!

AUTOR (saliendo). ¡Y el fuego!

(El teatro se ilumina de rojo)<sup>53</sup>

Marie Laffranque ha comentado el contenido y sentido de la *Comedia sin título*, señalando que cuanto de ella conocemos:

apunta directamente al tema de la verdad, valor clave y postura que ampara las verdades íntimas y colectivas ahogadas o escondidas; virtud o poder esencial cuyo ejercicio quizás pueda servir de palanca para el cambio profundo, progresivo, que pide con sello de urgencia aquel momento de la Humanidad... La irrupción en el escenario de los humildes criados y comparsas del espectáculo, de las diversas clases de espectadores, y finalmente de la muchedumbre angustiada que llama a las puertas del teatro; este movimiento progresivo encarna, realiza y simboliza al mismo tiempo la tendencia educativa, hecha voluntad de formación general y colectiva, que lleva al poeta, más allá de los mágicos juegos de la imaginación, hacia el concepto —inmediatamente malogrado— de «escuela del pueblo»<sup>54</sup>.

Lorca fue, por consiguiente, tomando conciencia de que a «los artistas en el ambiente de nuestro tiempo»<sup>55</sup> les correspondía actuar, que el arte tenía unas funciones específicas que desempeñar. Pero sí entendía, en un principio, que una de esas funciones era educadora/descubridora/potenciadora (*more* institucionalista) de una virginal sensibilidad dormida/latente en las masas populares, hacia los meses del Frente Popular, finales de 1935 y primera mitad de 1936, comprendió que había una función más urgente, dictada por el ambiente prerrevolucionario, que debía igualmente ser atendida. Y Lorca asestaba un durísimo golpe a las conocidas posturas elitistas sobre el arte por el arte, sobre la naturaleza gratuita y mirífica de lo artístico, defendiendo que no se podía continuar repitiendo «mentiras hermosas»<sup>56</sup>. Su compromiso no es el de un hombre adscrito a un credo o partido político de-

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 299 y 306; y el texto de la *Comedia sin título* que encabeza este artículo.

<sup>55</sup> Sobre este tema de conciencia tienen una relevancia especial estas tres entrevistas, a las que ya me he referido páginas atrás: «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo», *El Sol*, Madrid, 15 diciembre 1934; «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca», *La Voz*, Madrid, 7 abril 1936; «Diálogos con un caricaturista», *El Sol*, Madrid, 10 junio 1936.

<sup>56</sup> El público y *Comedia sin título*, p. 343: «Actriz. ¿Ah, pero me vas a azotar de veras...? Porque soy hermosa, porque vivo siempre, porque estoy harta de sangre. ¡Harta de sangre verdadera! Más de tres mil muchachos han muerto quemados por mis ojos a través del tiempo. Muchachos que vivían y que yo he visto agonizar de amor entre las sábanas. Actor. ¿En qué libro has leído ese párrafo? No eres más que una actriz. ¡Una actriz despreciable!»

terminado, sino el de un artista. Y así, precisamente así, borraba con mayor contundencia aún los límites y barreras que se han pretendido imponer entre el arte y las realidades socio-históricas, en general, y entre su obra y las realidades de su tiempo, en particular.

Esta toma de conciencia tuvo una progresión. Su origen se remonta —como he señalado al comienzo de estas páginas— alrededor de 1928, es decir, por las fechas en que pronunció la conferencia «Imaginación, inspiración, evasión», ocasión en la que afirmaba que no había que prescindir de «los términos reales». La experiencia norteamericana, que le descubrió la mentira capitalista; la participación en La Barraca, que le puso en contacto con el público popular, negación del público burgués; y los avatares de la vida española, especialmente desde la revolución de Asturias de 1934 hasta la contrarrevolución de junio de 1936, fueron etapas decisivas<sup>57</sup>. Pero, con todo, a lo largo de este trayecto no faltaron momentos de des-concierto.

En estos años, sobre todo antes de octubre de 1934, hizo toda una serie de referencias a su condición de hijo de padres ricos y a que, por consiguiente, escribía sin otra motivación que la de divertirse<sup>58</sup>. Hay también referencias a la cultura popular teñidas de señoritismo<sup>59</sup>. Es la rémora lúdica e irresponsable de un Lorca todavía desorientado, con unas tensiones personales sin salida aparente<sup>60</sup> y dependiendo económicamente de la familia. Esta faceta también se exterioriza, aquí y allá, durante el viaje a la Argentina, octubre de 1933-marzo de 1934.

En una entrevista publicada en León el 12 de agosto de 1933, contestaba a la pregunta de si «el artista debe vivir emancipado del morbo político»:

Tótalmente. Igual en poesía, que en teatro, que en todo... El artista debe ser única y exclusivamente eso, artista. Con dar todo lo que tenga dentro de sí, como poeta, como pintor... ya hace bastante. Ahí tienen ustedes el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes, que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista, y ya no hace poesía, aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico. ¡qué es eso de artista, de arte, de teatro proletario...! El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo; tres fuertes voces. la VOZ de la muerte, con todos sus presagios; la VOZ del amor, y la VOZ del arte...<sup>61</sup>.

Pero Lorca, observa el entrevistador, vestía un «mono azul de mecánico» y era un «viajero

<sup>57</sup> M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, pp. 261 y 264. «De son retour en Espagne à sa mort, Federico García Lorca vit six années de travail artistique et d'une intensité qu'il n'a jamais connues jusqu'alors... Moyen de communication affective, produit et promoteur d'une tradition vivante, créateur de vie collective, donc agent de transformation, l'art, tel qu'il le conçut dans cette dernière période, insère l'artiste dans l'aventure historique commune, sans qu'il soit besoin pour cela d'engagement formel dans un mouvement social ou politique... Les idées qu'il exprime au fil des circonstances, en effet se rattachent à trois questions: le processus de la création artistique, comme moyen d'une communication particulière entre les hommes; les rapports réciproques de l'art et de la vie collective; le rôle qui peut et doit être celui de l'art et de l'artiste devant la nécessité d'un bouleversement social imminent.»

<sup>58</sup> En la entrevista con E. Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 diciembre 1928, OC, pp. 1693-1694. «Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón.» «Llegó anoche Federico García Lorca». *La Nación*, Buenos Aires, 14 octubre 1933, OC, pp. 1927 y 1732: «A mí lo único que me interesa es divertirme, conversar largas horas con amigos, andar con muchachas... Lo último para mí es la literatura... El arte no tiene interés nada más que en el momento en que se está realizando. Yo no me preocupo de nada... Quiero divertirme, gozar de la vida, ¡vivir!... No; por suerte, no tengo que vivir de la pluma. Gracias a Dios, tengo padres. Padres que a veces me retan, pero son muy buenos, y al final siempre pagan.»

<sup>59</sup> «Las nanas infantiles», OC, p. 95: «El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo en su cándida leche silvestre, la médula del país.»

<sup>60</sup> El tema de la homosexualidad decidió tratarlo, al parecer, en un drama imposible, *La bola negra*. Cfr. M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, p. 308 (nota 209).

<sup>61</sup> Entrevista con R. F. Cabal, «Charla con Federico García Lorca», *La Mañana*, León, 12 agosto 1933, en *Bodas de sangre*, ed. M. Hernández, Ahanza, Madrid, 1984, p. 187.

cultural»<sup>62</sup> que, como sabemos, había preparado, por poner un ejemplo, una adaptación prorrepública de *Fuenteovejuna*<sup>63</sup>. Y unos meses atrás, en enero o febrero del mismo año 1933, había escrito a Miguel Hernández: «Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión, de esa obsesión de poeta incomprendido, por otra obsesión más generosa política y poética»<sup>64</sup>.

Su consolidación como autor dramático, después del estreno de *Bodas de sangre* (marzo de 1933) y después del triunfal viaje a la Argentina, contribuyó a que resolviera de forma muy decisiva una dolorosa situación de angustia e incertidumbre personal<sup>65</sup>. Vino a coincidir todo esto con los acontecimientos de octubre de 1934<sup>66</sup>, con la reducción y posterior supresión de la consignación de la Barraca<sup>67</sup> y los ataques de la derecha tras el estreno, en diciembre de 1934, de *Yerma*<sup>68</sup>. Lorca se tuvo que enfrentar con estas realidades. Ahora era ya un artista con autoridad, y actuó en consecuencia. En la charla con Bagaña de junio de 1936, se mostró absolutamente en desacuerdo con el concepto del arte por el arte, «una cosa que sería cruel si no fuera, afortunadamente, cursi», y añadió:

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo una ansia verdadera de comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad<sup>69</sup>.

Lorca ya en octubre de 1933 había dado una indicación clara de que a él le interesaba, más que el artista, «la humanidad del individuo, su capacidad de humanidad»<sup>70</sup>. En diciembre de 1934 fue todavía más lejos, convencido profundamente de que había que desmitificar la imagen del artista, se lamentaba de que abundaban quienes creían que «por el mero hecho de serlo, necesitan medidas especiales para todas sus cosas. «Al artista se le debe permitir todo, etc...» Y estoy con Falla. «La poesía es como un don. Yo hago mi oficio y cumplo con mis obligaciones...»<sup>71</sup> Y a partir de 1934 solía llamar a su oficio de creador «trabajo»<sup>72</sup>.

Las «obligaciones» del poeta se habían ido concretando durante este período 1934-1936, en el que desarrolló un intenso «trabajo» y en el que consagró casi por completo su sensibilidad al teatro. Lorca había repetido, en numerosas ocasiones y de distintas maneras, que para él la realidad era superior a la imaginación. Pero si su teatro puede considerarse realista, no es menos cierto que la poesía tenía también un gran protagonismo. La poesía era un factor emotivo que envolvía la realidad y propiciaba la comprensión afectiva. De ahí que

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

<sup>63</sup> Cfr. I. Sáenz de la Calzada, «La Barraca». Teatro universitario, pp. 65-175.

<sup>64</sup> Epistolario, II, p. 156.

<sup>65</sup> Cfr. nota 60.

<sup>66</sup> Cfr. las tres entrevistas citadas en la nota 55, y I. Gibson, El asesinato de Federico García Lorca, Bruñera, Barcelona, 1981, pp. 13-41 y 327-358.

<sup>67</sup> La consignación de 100.000 pesetas (cfr. nota 28) disminuiría en un cincuenta por ciento en 1934 para desaparecer en 1935.

<sup>68</sup> M. Hernández, en su edición de *Yerma*, Alianza, Madrid, 1984, p. 11, recoge un texto de 1935 en el que se decía: «El público aplaude cuando Yerma mata a su marido como si éste perteneciese a la CEDA.»

<sup>69</sup> «Diálogos de un caricaturista salvaje», La casa de Bernarda Alba, ed. M. Hernández, p. 154.

<sup>70</sup> Entrevista con P. Suero, «Hablando de "La Barraca" con el poeta Federico García Lorca», Noticias Gráficas, Madrid, 15 octubre 1933, en *Bodas de sangre*, ed. H. Hernández, p. 200; ed. M. Hernández, p. 154.

<sup>71</sup> «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo», OC, p. 1765.

<sup>72</sup> Cfr. *supra*, nota 43, y, entre otros muchos ejemplos, éste: «Al terminar cualquiera de mis trabajos, yo no siento más que el orgullo de haber creado una cosa; pero no convencido de que eso es consecuencia de especial mérito personalísimo...», OC, p. 1765.

relacionara el arte con la magia y la religión. Las reacciones del público popular que acudía a las representaciones de *La Barraca* probablemente le confirmaron en sus pensamientos. Sáenz de la Calzada explica que el interés que mostró por los autos sacramentales —y por lo cual fue bastante criticado— se debieron a que

para Federico... la religión era algo ciertamente representable o literaturizable, una cosa que brotaba del mismo centro que el arte o que la magia, pero que fuera de eso, esto es, de dar pie a ciertos misterios profundos, no podía ser tenida en cuenta; afectivamente, en cambio, podía, de hecho lo hacía, poner en juego los tremendos resortes emocionales del actor y del espectador<sup>73</sup>.

Y en cuanto a las reacciones del público popular, hacía Sáenz de la Calzada estas observaciones:

La gente, la gente de los pueblos, el campesinado... que vivía a la sazón en España como en el neolítico... tenía un profundo respeto por nuestro teatro; oscuramente, en las raíces de sus conexiones nerviosas primarias, tal vez se aglutinaron los enlaces existentes entre religión y arte; asistía a las representaciones de *La Barraca* como si estuviera en misa y se daba cuenta de que lo que nosotros decíamos en el escenario se dirigía a él y a sus manos llenas de callos y a sus músculos cansados<sup>74</sup>.

Lorca, sin embargo, nunca se limitó a simplemente poner en juego resortes emocionales o a contemplar reacciones primarias, sino que exploró el factor mágico en una sociedad en la que todavía era difícil actuar «con la razón y la argumentación»<sup>75</sup>. La reflexión estética y la práctica artística le había ido llevando a conclusión de que «la función esencial del arte no consiste en *hacer magia*, sino en *ilustrar y estimular la acción*»<sup>76</sup>. Pero, a pesar de esto, la magia debía estar presente, debía tener también una función. Cuando se ha pretendido demostrar el apoliticismo del teatro de Lorca<sup>77</sup> contraponiendo su estética a la Brecht, el «efecto lírico» de teatro de Lorca al «*Verfremdungseffekt*» de Brecht, se ha olvidado, como ha observado Ernst Fischer, lo siguiente:

Ni siquiera un gran artista didáctico como Brecht actúa únicamente con la razón y la argumentación, recurre también al sentimiento y a la sugestión. No sólo propone al público una obra de arte, sino que le hace «penetrar» en ella. El propio Brecht tenía clara conciencia de esto y dijo explícitamente que no se trata de un problema de contrastes absolutos, sino de desplazamiento de acentos. «De este modo, la sugestión emocional o la persuasión puramente racional pueden predominar como medios de comunicación.»<sup>78</sup>

La *Barraca* montó *La vida es sueño*, que hay que relacionar con el *hacer magia*<sup>79</sup>, con una experiencia sobre la naturaleza del arte teatral; pero también montó *Fuenteovejuna*, obra con la que se quiso *teatralmente*, con mecanismos propios de la comunicación teatral artística, *ilustrar y estimular la acción*. Acción que tenía que ir precedida, o acompañada, de una concienciación. La realidad socio-histórica de la España rural recibía un choque, un alboroto en sus conciencias, una identificación dramática, al ver su propio drama represen-

<sup>73</sup> L. Sáenz de la Calzada, «*La Barraca*». Teatro universitario, p. 57. En «Discurso a los actores argentinos en el homenaje a Lola Membrives». Teatro Comedia, Buenos Aires, 15 marzo 1934. en *Bodas de sangre*, ed. M. Hernández, pp. 180-181, dijo Lorca: «Y no hay que olvidar nunca que el teatro es un arte, un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma y que, cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía.» Cabe relacionar todo esto con su «Juego y teoría del duende». Conferencias, II, ed. C. Maurer, pp. 89-109. Cfr. también «Llegó anoche Federico», en *Bodas de sangre*, p. 210: «Yo llamo el «duende» en arte a ese fluido invisible, que es su sabor, su raigambre, algo así como un tirabuzón que lo mete en la sensibilidad del público.» Sobre el santo sacrificio de la misa y el teatro, cfr. M. Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, pp. 296-299.

<sup>74</sup> «*La Barraca*». Teatro universitario, p. 24.

<sup>75</sup> Cfr. *infra*, nota 78.

<sup>76</sup> E. Fischer, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1975, p. 14.

tado en la escena. Lorca, que había definido la poesía como «lo imposible / hecho posible»<sup>80</sup> debió constatar ese «efecto lírico» en la reacción del público rural, en especial cuando en el Acto Tercero era recitada esta advertencia de Flores, el criado del Comendador:

Quando se altera  
los pueblos agraviados y resuelven  
nunca sin sangre o sin venganza vuelven.

Y, finalmente, cuando Jacinta pedía a todos:

Su cuerpo recojamos con las lanzas.<sup>81</sup>

La función del arte no debía consistir —viene a decirnos también Lorca— «en abrir puertas abiertas, sino en abrir puertas cerradas a cal y canto»<sup>82</sup>. Para esa función, repitió una y otra vez, había que contar con la poesía, con *hacer magia*. Pero sin olvidar que el teatro

<sup>77</sup> El compromiso político de Lorca, así como el sentido social de su obra, sigue siendo entre nosotros un tema demasiado tabú. F. Lázaro Carreter, «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca», *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, julio 1960, recogido en I.-M. Gil, *Federico García Lorca*, pp. 271-286, hace afirmaciones contrarias al compromiso del teatro de Lorca que deberían matizarse, calibrarse más. En cuanto a lo que dice sobre Brecht, cfr. las notas 78-80, más abajo. La suerte del teatro de Lorca, desde 1939 a 1960, fecha de la primera redacción del artículo de Lázaro, tiene unas causas concretas, políticas, y callarlas es entrar en un juego... ¿político? Desde aproximadamente 1953, M. Laffranque, J. Comincioli, I. Gibson y otros estudiosos de la obra de Lorca (en su mayoría extranjeros, lo cual es de agradecer, pero dice poco del hispanismo nacional), han recopilado y editado textos y manuscritos, como importantes entrevistas que han sido poco a poco recogidas en las Obras Completas y manuscritos como *El público y Comedia sin título*, todo lo cual debe tomarse muy en cuenta al escribir sobre Lorca y sobre su teatro. Por otra parte, el apoliticismo de Lorca, defendido también por J. L. Vila-San Juan, Lorca, asesinado: toda la verdad, *Planeta*, Barcelona, 1975, sólo se podría aceptar como premisa de trabajo si por tal se entendiera la pertenencia o no a un credo o partido político determinado. Pero, de cualquier modo, como ha señalado I. Gibson, *El asesinato de Federico García Lorca*, Bruñera, Barcelona, 1985, pp. 13-14: «... el hecho es que Lorca sí era republicano; que era explícita y públicamente antifascista; que rechazó la España tradicionalista y católica, la España imperial de Fernando e Isabel y sus sucesores, tan añorada entonces por mucha gente de derechas; que deploró, otra vez en público, la represión política llevada a cabo durante el «bienio negro» de 1933 a 1936; que apoyó públicamente la campaña electoral del Frente Popular en 1936 y valoró su triunfo como «la reconquista de la República», que, a pesar de no pertenecer a ningún partido de izquierdas ni de ser «militante» político, tenía ideas socialistas liberales...» Y como ha escrito M. Laffranque, «Puertas abiertas y cerradas en la poesía de Federico García Lorca», en I.-M. Gil, *Federico García Lorca*, pp. 268-269, refiriéndose al final de *Comedia sin título* (cfr. supra nota 53) y comentando su significado: «Un resplandor rojo ha sustituido las luces de candilejas y sala. Provo cado por un «bombardeo furioso», el incendio alcanza a todo el teatro, mientras un obrero agonizante grita desde el escenario ¡Viva la revolución!... Súbitamente —y esto es el final— una irrupción: «¡El pueblo ha roto las puertas!», y un grito: «¡Fuego!»... En el momento de abandonar la escena (el autor), invita a la gente a subir al escenario para romper la argolla de la hipocresía social y teatral, recuperando para la expresión dramática la fuerza del amor y de la verdad...»

Si otro teatro pudiese nacer, reuniría al fin al autor y a los hombres «de la calle». Pero supondría dondequiera que se abriese, otra vida que Lorca hubiese calificado de más «poética» y más «real», donde la muerte perdería el rostro de asesinado y de masacre que iba a conservar para él hasta el fin.

¿Cuál de los escritores supervivientes sabrá y podrá captar ese mensaje? Y si ellos no lo hacen, ¿en qué conciencia todavía desconocida habrá sobrevivido tal mensaje a la Guerra de España? Cfr. también la entrevista que reproduzco en la nota 83.

<sup>78</sup> E. Fischer, *La necesidad del arte*, p. 14.

<sup>79</sup> También se ha señalado que, «además del carácter genuinamente dramático» del teatro de Calderón, en su auto *La vida es sueño* se expresa «la rebelión del hombre», de ahí que Lorca repitiera en varias ocasiones que «por el teatro de Calderón se llega al Fausto». Cfr. L. Sáenz de la Calzada, «La Barraca». Teatro universitario, pp. 123-136, y M. Laffranque, *El público y Comedia sin título*, p. 295.

<sup>80</sup> M. Laffranque, *ibíd.*, p. 316 (nota 45), «Poesía es lo imposible / hecho posible...» Versos 57-8 del poema escrito por Federico García Lorca en un ejemplar de las poesías completas de Antonio Machado (finales de 1917 a 1918).

<sup>81</sup> Cfr. L. Sáenz de la Calzada, pp. 70-75.

<sup>82</sup> E. Fischer, *La necesidad del arte*, pp. 251-252, y M. Laffranque, «Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca», en I.-M. Gil, *Federico García Lorca*, pp. 249-269.

seguirá siendo teatro andando al ritmo de la época, recogiendo las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual. Un teatro pasado, nutrido sólo con la fantasía, no es teatro.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Entrevista con N. González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro hoy», Escena, Madrid, mayo 1935, OC, p. 1775. Cfr. también las tres entrevistas citadas en la nota 55, y la poco conocida a L'Hora, 27 septiembre 1935, en C. Cobb, La cultura y el pueblo, Laia, Barcelona, 1981, pp. 282-286:

«—Quin futur veieu al teatre? —li preguntem.

—Jo soc optimista sempre, però ara encara més. El teatre artístic, purament artístic, ha fallat sorollosament. I ho comprendreu tot seguit que mireu la seva desviació del camí que seguien les masses populars. Va trobar-se que mancava d'ambient, de caliu. Naturalment que això no era pas una circumstància casual. El que passava era que els autors es mantenien distanciats de la vida social, i, clar, les obres que es representaven semblaven estrangeres, anacròniques. El gran públic va a veure la seva vida i els seus problemes. Per mitjà del teatre fixeu-vos si es pot orientar a les masses!... Si l'autor s'adapta al tipus de mentalitat mig que predomina, i arriba a fer comprendre clarament les seves idees a través de l'obra, aleshores a més de l'èxit que assolix, que jo crec que és subjectiu, fa la gran tasca de realitzar la veritable missió del teatre, educar les multituds.

Es extraordinària la influència del teatre en aquest aspecte, jo si tinc un xic abandonada la meua producció poètica és perquè ja considero prou profitosa la meua producció dramàtica, la qual poso, modestament, al servei educatiu.

—Quin concepte en teniu del teatre d'Erwin Piscator?

Piscator féu coses força interessants. Sobretot cal admirar-li el seu coratge i el seu esperit organitzador. Vencent innumbrables obstacles arribà a crear un veritable teatre de masses, teatre d'educació revolucionària. Llàstima que fracassà per una qüestió que no arribà a veure fins massa tard. Piscator no s'adaptava completament al gran públic. Representava obres que li semblaven, i certament ho eren, de força valor. Però erem excessivament tancades. En aquest cas el féu fallar el seu dogmatisme, malgrat que en algun temps semblés que l'èxit l'acompanyaria sempre.

—I perquè no en féu vos de teatre de masses?

—Ara us ho diré... jo crec que en cinema hi ha grans possibilitats de fer moure davant l'espectador exercits imponents de treballadors. Mireu el cinema rus. Ha fet coses immenses. «El creuer Potemkin» és fantàstic. Y altre films també de gran importància ens demostren el mateix. El cinema soviètic el considero d'un valor específic únic dintre la meua concepció del teatre. El «Potemkin» és enorme, enorme. Hi ha una sensibilitat en cadascun dels quadres que emociona, que fa por, que arriba a dominar l'espectador d'una manera insospitada. Es un crit de rebellia, d'angoixa, de sentiments revoltats. El director demostra una capacitat d'assimilació fantàstica. Tots els moviments dels actors principals arriben fins a l'extrem més perfeccionat. El públic que veu el «Potemkin» sent una sensació tan brutal que mai més pot oblidar-la. Ara bé, el mitjà espai és gairebé il·limitat en cinema. Però el teatre permet encabir setze persones dintre d'una escena. Una de més ja distorba. Heu de fer una acció de masses comptant amb setze individus. I precisament les masses fan efecte quan poden contar i realitzar accions de gran moviment. Al teatre un chor d'obriers, per exemple, no es pot encabir en cap obra, puix que el chor ha d'ésser acompanyat de tota una trama d'acord amb el seu volum, cosa que no permet l'escenari. El teatre, però, també té una missió, en aquest sentit, i és la de presentar i resoldre problemes individuals, íntims. Teatre o cinema han de complementar-se, sent la feina adient a cada un d'ells.

—Com veieu la posició dels artistes davant de la qüestió social? —li preguntem.

—L'artista, com a observador de la vida, no pot restar insensible a la qüestió social. No és pas una cosa que digui jo ara perquè sí. No. Parlo per mi i per molts amics meus que els ha passat el mateix. Mireu, quant jo vaig anar a Nord Amèrica, tot il·luminat per veure aquell nou món, tan cobejat per tothom, vaig sentir una sensació de desesperança. Pels carrers veia gran nombre d'homes que venien pomes. N'hi havia molts de joves. «Compreu-me una poma, senyor» imploraven tristament. Eren obrers sense feina, treballadors desvaçats que anaven a cercar una almoïna al carrer.

Jo vaig horroritzar-me quan em digueren que no més als Estats Units hi havia dotza milions de parats. Ja veieu que només observant de la manera més superficial hom arriba a comprendre l'abast de tot el drama social d'avui davant el qual ningú que senti el més petit sentiment de solidaritat humana, no: estar insensible.

Molt aviat sortirà un llibre meu (Poeta en Nueva York) en el qual podreu observar: tot el que acabo de dir vos. Aquells que només coneixen la meua producció literària de temps enrera segurament que no els agradarà. Potser creuran que és un canvi total, absolut, de ruta. Al fons de fons, però, jo sóc el mateix ara que en el primer vers. Només les circumstàncies són les que m'han obligat a prendre aquesta posició. Les circumstàncies que marquen l'evolució del món i de la civilització tenen, i han de tenir indefectiblement, excepcional influència en els homes. En aquest llibre, sense abandonar el llenguatge poètic, del que tan íntimament satisfet n'estic, parlo d'una munió de coses que he pogut observar en els darrers cinc anys.» (En esta entrevista, contesto a la pregunta sobre què opinava de Rússia: «Home: la URSS és una cosa formidable. Moscou és el pol contrapost a Nova York. Jo tinc moltes ganes de conèixer personalment Rússia, puix que és quelcom de fantàstic l'esforç del poble rus. Es una obra de virilitat, de nervi, una imponent reacció de la massa. Mireu la literatura soviètica: ...Tornant al que deiem abans, això ens demostra clarament que sense que la vida social doni un contingut veritable de matèria prima a l'artista aquest no realitzarà cap obra de vàlua. Y perquè hi hagi aquest contingut, cal, naturalment, renovar totes les falles del sistema exterior que influeix en els homes en general, vull dir el sistema polític sobre altres bases que les que feren fracassar.»)

La magia, la poesía, la fantasía... eran elementos constitutivos de la comunicación teatral, instrumentos con los que pretendía potenciar la acción social. Pero, sobre todo en los últimos años de su vida, hablaba y actuaba «como ardiente apasionado de! teatro y de su acción social»<sup>84</sup>. Su pensamiento estético le conducía inexorablemente a un teatro imposible<sup>85</sup> para una sociedad imposible, porque aspiraba a que ese teatro y esa sociedad fueran posibles.

Cuando mataron a Lorca, quisieron matar esa doble e íntimamente relacionada revolución. El destino de Lorca y el de su pueblo, el destino de su teatro y de su público, son realidades inseparables. A ello aludía sin duda Pablo Neruda cuando reflexionaba:

Pero lo que me sobrecoge es pensar que estaba comenzado, que no sabemos dónde hubiera llegado si el crimen no hubiera aplastado su mágico destino.<sup>86</sup>

**Francisco Caudet**

<sup>84</sup> Cfr. nota 33.

<sup>85</sup> Cfr. M. Laffranque, «Lorca Théâtre impossible», Centre d'Études et de Recherches Théâtrales, Université de Lyon II, marzo-abril 1978; tres entrevistas citadas en la nota 55, y la entrevista en L'Hora, nota 83.