

LA TÉCNICA DRAMÁTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

NADIE poseía mejores condiciones que Federico García Lorca para conseguir una nueva técnica dramática típicamente española. La ecuación inspiración popular más elaboración culta, es lo que constituye la médula de nuestro teatro clásico nacional, y desde Lope hasta nosotros nadie ha conseguido realizarla más perfectamente que García Lorca. Como en el caso de Lope —el único paralelo posible que puede darse a Federico—, no hay poesía española tan esencialmente popular, a la vez que tan asépticamente lírica y culta que la de García Lorca. Pero aun más, en Federico, como en Lope, lo popular no es sólo un motivo; uno y otro saben esquivar elegantemente la asechanza tópica de la anécdota para elevar lo popular a símbolo.

A esto hay que añadir el influjo que el romance ejerció tanto en Lorca como en Lope; uno y otro beben en la perenne fertilidad del romance; ambos construyen su lírica sobre el esquema limpio y severo del octosílabo. En la propia lírica de Federico hay innumerables atisbos dramáticos; en muchas de sus poesías el diálogo asoma más o menos explícito; en *La Balada de la Placeta* el coro canta en categoría dramática; en el *Romance de la muerte de Antoñito el Camborio* dialogan el poeta y el gitano moribundo, y el *Romance Sonámbulo*, como apuntaba hace ya años Alberti, es un romance dramático.

La primera obra que escribió Federico fué *El Maleficio de la Mariposa*, estrenada en el teatro *Eslava*, de Madrid, que entonces dirigía Martínez Sierra, en el año 1920. *El Maleficio* es una obra sin trabazón ni arquitectura; no es un intento de nueva técnica dramática —ni podía serlo, porque García Lorca era casi niño cuando la escribió—. Casi lo mismo ocurre con otro grupo de obras que es pura lírica dramatizada: *Mariana Pineda* (1927), que, como lo tituló Federico, es un «*Romance popular en tres estampas*», valioso por la elegancia sentimental de su lírica y las descripciones del ambiente popular andaluz. Más vale teatralmente dentro del mismo grupo el «*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*» y «*La Zapatera prodigiosa*» (1930) que conserva toda la atmósfera ágil del ballet y el encanto popular de la música de Falla. La técnica dramática la resuelve Federico —que además de poeta fué músico y colaboró con su amigo Manuel de Falla en las armonizaciones del folklore— con rasgos esquemáticos tomados del *guiñol* y de la *comedia* italiana, que enriquecen la delicada feminidad de la protagonista y del contrapunto cómico, centrado en torno a un popular romance de ciegos. La cumbre de esta dirección es «*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*», su

último estreno (1935), donde el romanticismo estilizado se une a lo típico popular con una ironía de la mayor fuerza dramática.

La renovación de la técnica dramática que emprende Federico se sintetiza en sus dos mejores obras: *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934), que representó la Xirgu. *Bodas de sangre*, indudablemente la mejor obra dramática de García Lorca, tiene toda la sencillez y la fuerza dramática de una obra de Lope de Vega. Desde las primeras palabras del diálogo aparece clara y desnuda la acción y tras la esquina afilada y perfecta de cada verso aparece el presentimiento fatal del desenlace. El cuadro segundo (que damos en la sección de antología de este mismo número), con la dulzura inigualable del canto del niño y el cantar de bodas («*Despierta la novia la mañana de la boda*») son de una sencillez sólo comparable a la grandeza de su fuerza dramática. En el cantar de bodas el ritmo lírico va incorporándose a la acción dramática con una progresión completamente musical: las figuras entran en el diálogo con un ritmo ascensional semejante al modo como entran los diversos instrumentos musicales en los concertantes de una orquesta o como van saltando los bailarines a la escena en el ballet; a la vez los temas populares que se repiten con ligeras variantes en algunos versos, recuerdan la técnica de Lope de Vega. En cambio, en las escenas de dramatismo profundo y recogido, Federico sintetiza hasta dejar reducida la escena al esquema más simple, como en la escena de la luna y el trágico desenlace.

Quizá la cumbre del teatro lorquiano sea «*La casa de Bernarda Alba*», que terminó pocos meses antes de su muerte, y que aun no se ha estrenado en España; o lo hubiera sido, por lo sugestivo del tema, «*Los sueños de mi prima Aurelia*», de la que no sabemos si llegó siquiera a algo más que un esbozo.

La obra de Federico no fué sólo un ensayo; el público lo comprendió así y llenó los teatros para aplaudir sus obras. Su esfuerzo fué prodigioso. Fué adaptador de Lope, de quien dió una versión íntegra de «*La Dama Boba*». Colaboró en el *Club Anfitora*, donde dirigió una versión del «*Peribáñez*». También fué Federico el alma de la *Barraca*.

García Lorca fué quien pudo haber creado definitivamente una nueva técnica dramática, como hizo Lope con el teatro clásico, pero la muerte no lo quiso. Su enraizamiento en la tradición popular, en la música y el folklore, unidos a su maravillosa fuerza lírica y a su elemental fuerza dramática le permitieron alcanzar en plena juventud aquel vigor de Lope en sus mejores años. Su obra pudo quedar inacabada, pero no puede olvidarse. Si el teatro español quiere vivir y no vegetar, tiene que volver a empezar en el eslabón del teatro de Federico, que quedó suelto un día de Agosto, hace ya casi nueve años.

MIGUEL CRUZ HERNANDEZ