

COMPROMISO Y VANGUARDIA EN LA CASA DE BERNARDA ALBA, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

M^a FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

EL COMPROMISO SOCIAL DEL INTELLECTUAL

Federico García Lorca alcanzó su madurez literaria en uno de los períodos históricos donde mayor ha sido la influencia de lo sociopolítico en las artes y la literatura: los años que precedieron al inicio de la Guerra Civil (1936-1939) y que coincidieron con la proclamación de la República en sustitución de la Monarquía (14-IV-1931). Fueron numerosos los intelectuales que, por esas fechas, comenzaron a manifestar sus preocupaciones por las profundas transformaciones que se estaban produciendo en el tejido social y a defender la necesidad de imbricarse en ellos con el objetivo de acceder a una sociedad más justa. En abril de 1929 José Ortega y Gasset encabezó una carta, firmada, entre otros, por García Lorca, donde les instaba a salir «de ese apoliticismo, de ese apartamiento —no pocas veces reprochable— que les ha llevado a desentenderse de los más hondos problemas de la vida española»¹. Un año después, en unas declaraciones realizadas al periódico *Heraldo de Madrid*, el gran hombre de

Deseo expresar mi agradecimiento a la Dra. Pilar Nieva de la Paz por su atenta lectura del manuscrito y sus sugerentes comentarios, a Rosa Illán de Haro, Sonia González García y Margarita Rodera siempre eficaces colaboradoras en las búsquedas bibliográficas, y a José Ibáñez Haro por su constante apoyo como ayudante de investigación.

¹ Citada por Ian Gibson, *Granada, 1936, El asesinato de García Lorca*, Barcelona: Grijalbo, 1979, p. 289.

teatro que fue Cipriano de Rivas Cherif² defendía el carácter político de la creación teatral y situaba su universalidad en su capacidad para conectar con las cuestiones más candentes de la actualidad: «La oportunidad teatral, es decir, la adecuación del drama al sentimiento público, no implica, ni mucho menos, rebajamiento del intento artístico de una Empresa. El teatro es política *pura*, acción social trascendida en poesía. La actualidad de un drama es quizá la primera condición de su clasicismo, de su perennidad histórica»³. Muchos escritores intentaron «concienciar» a sus lectores y espectadores sobre la necesidad de abogar por una sociedad más justa. La novela, el teatro y la poesía se convirtieron así en un activo instrumento de reforma, aunque no todos caminaron por los mismos senderos⁴.

Las opciones fueron múltiples. La necesidad de superar la dicotomía entre *arte puro* y *realismo social* pasó a ser una de las preocupaciones más importantes para algunos de ellos y la salvaguarda del individuo dentro de la colectividad se convirtió en una prioridad para muchos. Se debatió sobre la distinción entre arte de masas y arte popular, derivada de la posible anulación del ser humano como integrante de un conjunto⁵. En *Juan de Mairena* Antonio Machado escribía: «Nosotros no pretenderíamos nunca educar a las masas. A las masas que las parta un rayo. Nos dirigimos al hombre, que es lo único que nos interesa, al hombre en todos los sentidos de la palabra: al hombre *in genere* y al hombre individual, al hombre esencial [...] En nuestros días hay que decirlo todo. Porque aquellos mismos que defienden a las aglomeraciones humanas frente a sus más

² Su significación ha sido puesta de relieve por Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler en *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2000.

³ Mariano San Ildefonso, «La obra de don Miguel de Unamuno que se estrenará en Salamanca», *Heraldo de Madrid*, 18 febrero 1930, p. 7.

⁴ Han analizado este fenómeno en la novela y el teatro Francisco Carrasquer, «Sorprendente balance de la novela española de preguerra 1898-1936», Leiden: Cuaderno de Leiden, 1980, 5, pp. 27-63; Christopher Coob, *La cultura y el pueblo: España, 1930-1939*, Barcelona: Laia, 1981; y M^a Francisca Vilches de Frutos, «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, VII.1, 1982, pp. 31-58 y «La otra vanguardia histórica: cambios sociopolíticos en la narrativa y el teatro español de preguerra (1926-1936)», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXIV.1-2, 1999, pp. 243-268. De carácter más general, véanse Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid: Tecnos, 1970, y Jean Bécaraud y Eveline López Campillo, *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid: Siglo XXI, 1978.

⁵ Valeriano Bozal analiza este debate en «Arte de masas y arte popular (1928-1937)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 435-436, pp. 745-762.

abominables explotadores, han recogido el concepto de masa para convertirlo en categoría social, ética y aun estética. Y esto es francamente absurdo»⁶. Como se verá a continuación, la postura de Federico se halla alejada del *realismo social* defendido por un importante sector de la intelectualidad española⁷.

En la actualidad no resulta viable aceptar el punto de vista sostenido por críticos pertenecientes a distintos espectros políticos que durante décadas han tildado a Federico de «apolítico» por su negativa a militar en ningún partido político o bien han atribuido su muerte a problemas de enemistad personal⁸. Como ha apuntado Christopher Maurer: «Lorca sería, desde 1929, por lo menos, un colaborador activo en el nacimiento de una España nueva. Sin inscribirse jamás en ningún partido político, deja constancia en manifiestos, entrevistas y otras declaraciones públicas, de su fe en la República, su antifascismo y su solidaridad con las masas obreras»⁹. La posición del autor en relación con estas cuestiones experimentó, como se intentará demostrar, algunas variaciones en el transcurso de los años, pero resulta más coherente de lo que se ha venido señalando. Marie Laffranque, al analizar la evolución de sus ideas estéticas,

⁶ Juan de Mairena, *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936), Ed., introd. y notas de José M^a Valverde, 2^a ed. Madrid: Castalia, 1987, pp. 201-202.

⁷ Francisco García Lorca ha aludido a ello en el capítulo «El compromiso humano y político de Federico García Lorca», de *Federico y su mundo*, ed. y pról. de Mario Hernández, Madrid: Alianza, 1980, pp. 401-418. En el mismo sentido se ha manifestado Patrick Collard: «A pesar de las afinidades ideológicas es obvio que García Lorca, como autor y director, se sitúa bastante lejos del sector, muy activo en la España de los años treinta, influido por las teorías del realismo socialista y obnubilado por el modelo soviético» («Autorretrato del artista en maestro grave y austero [Releyendo las declaraciones de Federico García Lorca sobre el teatro]». *Acta Literaria*, 1998, 43, pp. 43-53). Véase Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. I. *Inteligencia y guerra civil en España*, Barcelona: Laia, 1978.

⁸ Véanse Francisco García Lorca, *op. cit.*, pp. 401-418; el Apéndice I de Ian Gibson, *op. cit.*, donde pueden encontrarse diversos documentos en contra de este supuesto «apoliticismo» y Marta Osorio, *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca. Granada-Madrid (1955-1956)*, Granada: Comares, 2001. Todavía en 1960 F. Lázaro Carreter señalaba la necesidad de matizar este compromiso («Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca», *Papeles de Son Armadans*, julio 1960, ensayo recogido por Ildefonso Manuel Gil, *Federico García Lorca*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 271-286).

⁹ Christopher Maurer, «Sobre *joven literatura* y política: cartas de Pedro Salinas y de Federico García Lorca (1930-1935)», p. 312. En Ángel Loureiro (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 297-319.

las ha explicado por su alejamiento de posturas estáticas y su permeabilidad a las distintas manifestaciones artísticas¹⁰.

Durante décadas se ha mantenido la creencia de que la preocupación de Federico por las cuestiones sociales no se desarrolló hasta el regreso de su viaje a Cuba y Nueva York, en el verano de 1930¹¹. Sin embargo, ya en 1968, con ocasión de un homenaje en Sao Paulo, Francisco García Lorca llamó la atención sobre la temprana preocupación de su hermano por los problemas sociales, patentes en varias prosas juveniles y en su libro *Impresiones y paisajes* (1918): «No creo que haya un poeta de su tiempo que tenga tantas declaraciones sobre la función social del arte, ni ninguno que haya tenido tanta fe en la capacidad de superación del pueblo [...]. Religión y arte religioso, instituciones y costumbres, la inercia social, el peso abrumador del tiempo, que rompe estímulos vitales, estancamiento, pobreza sin gracia ni limpieza (a diferencia, quizá, de la andaluza), están estigmatizados por nuestro viajero. La referencia artística, nunca exenta de la nota personal, está con frecuencia aunada a un contexto social»¹².

No obstante, todavía en ese período y en el inmediatamente posterior el interés por la problemática social no implicaba para él un posicionamiento político definido. En el proceso de elaboración y representación de su drama histórico, *Mariana Pineda*, insistió en varias ocasiones en la ausencia de una posible motivación política. Ante la polémica suscitada por la prohibición de su representación por parte del Directorio de Primo de Rivera¹³, escribió una carta dirigida a sus padres,

¹⁰ «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» (*Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967, p. 22). Sobre la existencia de algunas contradicciones en sus declaraciones, hay que cuestionar, como bien ha apuntado Margarita Ucelay, su credibilidad, puesto que pudieron ser tergiversadas por los propios entrevistadores («La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca», p. 27. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, III.6, 1989, pp. 27-58). Su hermano Francisco ha atribuido estas posibles «rectificaciones» a «cierto mimetismo de Federico debido a su afable carácter» (*op. cit.*, p. 302).

¹¹ Analizan esta cuestión con detención Juan Cano Ballesta, «García Lorca y el compromiso social: el drama», *Ínsula*. XXVI, enero 1971, 290, p. 3; Richard L. Predmore, *Lorca's New York Poetry: Social Injustice, Dark Love, Lost Faith.*, Durham: Duke University, 1980 y Francisco Caudet, «Lorca: por una estética popular (1929-1936)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 435-436, pp. 763-778.

¹² *Op. cit.*, pp. 404 y 408. Eutimio Martín se manifiesta en el mismo sentido en *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid: Siglo XXI, 1986.

¹³ Tras manifestarle un gran entusiasmo al inicio (Andrew A. Anderson y Christopher Maurer [eds.], *Federico García Lorca, Epistolario completo*, Madrid: Cátedra, 1997, p. 254), Gregorio Martínez

en noviembre de 1924, donde discrepaba de la perspectiva de Fernando de los Ríos y apuntaba su condición de *arte puro*: «el éxito de la obra, me he convencido de 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 represente cuando se represente»¹⁴. Pero, lo cierto es que, a pesar de estas apreciaciones, no debe excluirse una intencionalidad política que muchas personas vislumbraron y que, con el tiempo se demostraría, no resultaba tan reñida con su posterior concepto del arte¹⁵.

Su viaje a Cuba y Nueva York, donde entró en contacto con los sectores marginales y los conflictos raciales, le influyó en su trayectoria ideológica y estética, pero resultó decisivo en este proceso el trágico sesgo que iban adquiriendo los acontecimientos políticos en España. Éstos le fueron predisponiendo cada vez más hacia una acción positiva más allá de la creación textual, evidente desde sus inicios. En noviembre de 1930, en una carta a su familia, calificó la situación española de «grave» y de «terrible» la acción de los guardias de disparar «sobre una muchedumbre totalmente indefensa»¹⁶. Tras el «silencio» de 1931¹⁷, se percibe una paulatina participación de Federico en la política, aunque, hasta después

Sierra había rechazado la obra (*ibidem*, p. 268), las gestiones de Eduardo Marquina no habían dado fruto y le había dado largas (*ibidem*, pp. 340-341, 350-351 y 384) y Margarita Xirgu no había respondido a su propuesta (*ibidem*, p. 384).

¹⁴ *Ibidem*, p. 254. Un año antes se manifestó en el mismo sentido en otra misiva enviada a Melchor Fernández Almagro: «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 andaluz 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» (*ibidem*, pp. 208-209).

¹⁵ También Federico pareció reconocerlo en la epístola a sus padres antes mencionada: «Parece ser que el Directorio [...] no la deja poner, pero nosotros vamos a empezar a ensayarla, para tenerla preparada en la primera ocasión, que será dentro de este año, según todos creen. 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» (*ibidem*, p. 254).

¹⁶ *Epistolario completo*, op. cit., p. 698.

¹⁷ No existen, por el momento, testimonios directos suyos sobre los hechos que precedieron y siguieron a la proclamación de la II República, el 14 de abril de 1931. Sorprende la ausencia de epístolas en comparación con las enviadas años atrás. Christopher Maurer ha desvelado cómo uno de sus amigos, Pedro Salinas, en una carta a Jorge Guillén le consideró «invisible» («Sobre *joven literatura* y política...», art. cit., p. 307).

del Bienio negro, se concretara en acciones relacionadas con el arte, y, sobre todo, con el teatro¹⁸.

Federico comenzó a colaborar con los dirigentes republicanos en una importante iniciativa de renovación de la escena que constituiría el primer intento de creación de un Teatro Nacional en España¹⁹. Pocos días antes de la Navidad de 1932, en presencia de políticos, intelectuales y diplomáticos realizó su presentación en el Paraninfo de la Universidad Central (en la calle de San Bernardo) La Barraca, una agrupación teatral fundada por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte con el propósito de desarrollar nuevas vías de gestión, al margen de la empresa privada, para atraer a otros públicos a la escena²⁰. Al justificar su existencia, declaraba: «Todo esto, a pesar de las imputaciones canallescas de los que han querido ver en nuestro teatro un propósito político. No; nada de política. Teatro y nada más que teatro» (II, p. 92). Será este género de manifestaciones el que ha permitido a ciertos críticos rechazar su participación política *strictu sensu*. Sin embargo, conviene recordar que en el repertorio de La Barraca figuraba *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, «un drama cuya significación revolucionaria acababan de actualizar en la realidad histórica pueblos españoles como Castilblanco, Casasviejas o la cuenca minera asturiana»²¹. García Lorca apreció pronto los paralelismos entre este texto y la situación del momento y, como ha recordado Sáenz de la Calzada, aunque la acción se desarrollara durante el reinado de los Reyes Católicos, «Federico la montó para el entorno histórico de los años treinta»²².

¹⁸ Recordemos cómo por esas fechas comenzaron a ser patentes las primeras disensiones dentro del gobierno republicano y surgieron los primeros síntomas de la tensión social que degeneraría en guerra civil. El episodio de Casas Viejas, localidad donde la Guardia de Asalto aplastó con dureza un levantamiento anarquista, marcó el comienzo de las hostilidades entre un importante sector de intelectuales y el régimen republicano, denunciado también por los partidos que formaban parte de la coalición. El desfase entre las expectativas creadas y sus concreciones prácticas fue patente.

¹⁹ Juan Aguilera Sastre, «El debate sobre el teatro nacional durante la dictadura y la república», en Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos (coords. y eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992, pp. 175-187.

²⁰ Luis Sáenz de la Calzada, «La Barraca». *Teatro universitario*, Madrid: Revista de Occidente, 1976, p. 51.

²¹ Manuel Aznar Soler, ««El Buho»: teatro de la F.U.E. de la Universidad de Valencia», en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia... op. cit.*, p. 418. Véase también Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra, *Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de La dama boba*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2000.

²² Luis Sáenz de la Calzada, *op. cit.*, p. 31.

Las declaraciones efectuadas por aquel entonces resultan de extremado interés para conocer la trayectoria política de Federico. Como ha señalado Margarita Ucelay, son cada vez más numerosas, y abordan, en especial, las complejas relaciones entre teatro y sociedad²³. De entre todas ellas, me interesa destacar las contenidas en su *Charla sobre teatro*, pronunciada el 14 de agosto de 1934, con ocasión de la visita de La Barraca a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, donde dio un paso adelante al defender implícitamente un modelo de teatro público: «Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada día más, sin salvación posible»²⁴.

Igualmente, en este encuentro se decantó por un teatro de acción social que fuera el soporte de la cultura y educación de un país: «Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacagnar y adormecer a una nación entera [...] «Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama *matar el tiempo*».

²³ Margarita Ucelay, *art. cit.*, pp. 27 y ss. Sus entrevistas y manifestaciones públicas son analizadas por José Luis Cano, *García Lorca (Biografía ilustrada)*, Barcelona: Destino, 1962; Marie Laffranque, «Pour l'étude de Federico García Lorca. Bases chronologiques», *Bulletin Hispanique*, LXV.3-4, julio-diciembre 1963, pp. 333-337 y Suzanne W. Byrd, *García Lorca: La Barraca and the Spanish National Theater*, New York: Las Americas, 1975.

²⁴ *Charla sobre teatro*, Edición facsímil, Fuente Vaqueros: Casa-Museo Federico García Lorca, 1989, s.p.

El clima de represión política generado tras los levantamientos en Asturias y Cataluña, en octubre de 1934, la disminución del presupuesto asignado a La Barraca, que terminó por desaparecer al año siguiente, y el rechazo de los sectores más conservadores con ocasión del estreno de *Yerma*, el 29 de diciembre, terminaron de decidir la participación de Federico en actos políticos y manifestaciones públicas²⁵. En el terreno dramático la concepción de su *Drama sin título* vendría determinada por esta evolución²⁶. Por las mismas fechas, formó parte del amplio grupo de intelectuales que dirigieron una carta al Gobierno quejándose del tratamiento otorgado a Azaña²⁷. Al año siguiente, a comienzos de octubre, en una lectura de versos para los Ateneos Obreros realizada en el teatro Barcelona, fue aclamado como «poeta del pueblo». En una carta dirigida a sus padres, confesaba su emoción ante este hecho: «Con una intuición magnífica subrayaron los poemas, pero cuando leí el *Romance de la Guardia Civil* se puso de pie todo el teatro gritando ¡Viva el poeta del pueblo! Después, tuve que resistir más de hora y media un desfile de gentes dándome la mano, viejas obreras, mecánicos, niños, estudiantes, menstruales. Es el acto más hermoso que yo he tenido en mi vida»²⁸.

Francisco García Lorca ha recogido algunas de sus participaciones más conocidas en actos políticos durante esa época. Junto a Antonio Machado, Luis Cernuda y León Felipe formó parte de la organización de un homenaje a Rafael Alberti celebrado el 9 de febrero de 1936 con motivo de su regreso de la Unión Soviética²⁹. Fue él quien leyó el Manifiesto de los

²⁵ Marie Laffranque señaló el decisivo impacto de estos hechos en «Federico García Lorca. Expérience et conception de la condition du dramaturge», en J. Jacquot (ed.), *Le Théâtre moderne*. Paris: CNRS, 1958, pp. 275-298.

²⁶ Como ha apreciado Andrew A. Anderson: «Tal revolución se encarna y se preconiza, tanto en términos sociales como estéticos, en el primer y único acto del *Drama sin título*» («El último Lorca: unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba*, *Sonetos* y *Drama sin título*», p. 133, en Andrés Soria Olmedo [ed.], *La mirada joven*. Granada: Universidad de Granada, 1997, pp. 131-145).

²⁷ Ian Gibson, *op. cit.*, pp. 23 y 297-299.

²⁸ *Epistolario completo*, *op. cit.*, p. 816.

²⁹ En contraste con las duras palabras hacia su obra poética pronunciadas en 1933: «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» (Ricardo F. Cabal, «Charla con Federico García Lorca», *La*

escritores españoles contra el fascismo. Cinco días después intervino en otro homenaje, en esta ocasión a Valle-Inclán, una iniciativa auspiciada por el poeta gaditano. Por las mismas fechas se adhirió a una iniciativa antibelicista, el Manifiesto de la Unión Universal por la Paz, cuyo comité español contaba con la presencia de Julio Álvarez del Vayo, Manuel Azaña y Antonio Machado. A comienzos de abril firmó el manifiesto por la libertad del líder político brasileño Luis Carlos Prestes. El primero de mayo aparecieron en el rotativo *Ayuda* unas líneas suyas en apoyo a los trabajadores españoles. El 22 de ese mes participó en el banquete en honor a André Malraux, Jean Cassou y Roger Lenormand, enviados por el Frente Popular francés³⁰.

Sus últimas declaraciones insistieron en la línea ideológica y artística que eligió en 1932. En junio, en una charla con Luis Bagaría siguió justificando su acercamiento al teatro en función de su compromiso con la realidad: «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 un ansia verdadera de comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad»³¹. No deben sorprender, por ello, unas observaciones realizadas en torno al cinema, al que consideró un arte de masas por su capacidad para generar movimiento y acción: «El públic que veu el *Potemkin* sent una sensació tan brutal que mai més pot oblidar-la. Ara bé, el mitjà espai és gairebé illimitat en cinema. Però el teatre permet encabir setze persones dintre d'una escena. Una de més ja destorba. 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'obrers, 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

Mañana, León, 12 agosto 1933. Recogida por Mario Hernández en su edición de *Bodas de sangre*, Madrid: Alianza, 1984, p. 185-197; la cita en p. 187).

³⁰ Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 104.

³¹ Luis Bagaría, «Diálogos con un caricaturista salvaje», *El Sol*. Madrid, 10 junio 1936. Recogido por Arturo del Hoyo en Federico García Lorca, *Obras completas*. II, 19^o ed, Madrid: Aguilar, 1975, p. 1020.

individuales, íntims. Teatre o cinema han de complementar-se, fent la feina adient a cada un d'ells»³².

Poco a poco fue tomando conciencia del poder transformador de un teatro capaz de llegar a un gran número de espectadores y sus creaciones comenzaron a cobrar mayor actualidad y respaldo del público³³. Al apoteósico éxito de *Bodas de sangre* en Argentina, en 1932, siguió su triunfo en Madrid, el 8 de marzo de 1933. Pero, como ha señalado Manuel Aznar, su reconocimiento definitivo por parte del público y de la crítica le llegó con el estreno en el teatro Español, de Madrid, de *Yerma*, al que «asistió significativamente el que podríamos denominar presidente cualitativo de la República escénica española: un Valle-Inclán anciano y enfermo —68 años— que apoyaba con su gesto al joven dramaturgo —35 años— que estaba llamado a sucederle en aquella utópica presidencia escénica»³⁴.

Ambos éxitos le llevaron a reflexionar en torno a las claves temáticas y técnicas para captar el interés del gran público, su reto como escritor dramático³⁵. El 15 de diciembre de 1934 se declaraba en *El Sol* dispuesto a «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», puesto que «las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral»³⁶. A comienzos del año siguiente, Federico confesaba a Ángel Lázaro su creencia en la idoneidad del teatro como vehículo de acercamiento al pueblo: «En nuestra época, el poeta ha

³² *L'Hora*. 27 septiembre 1935. Recogida por Christopher Cobb, *op. cit.*, pp. 282-286, apud. Francisco Caudet, *art. cit.*, p. 777. Su extraordinario poder en la transmisión de *imaginarios* y propaganda ha sido analizada en Emmanuel Larraz. «Cinéma et mémoire: *Judíos de patria española* (1929) d'Ernesto Giménez Caballero», en Eliane Lavaud (ed.), *Le XXème Siècle. Parcours et repères. Hispanística XX*, XVII, 1999, pp. 155-169.

³³ Como ha puesto de relieve Katharine C. Richards al analizar esta evolución: «While they fall short of offering a well-developed thesis on the relationship between the theater and social ills, they do reveal a conception of drama that links it to contemporary realities, a belief in its capacity to meet a significant need of the audience, a sensitivity to social injustice, and a desire to protest» («Social Criticism in Lorca's Tragedies», p. 214, *Revista Española de Estudios Hispánicos*, XVII, 1983, pp. 212-226).

³⁴ «El teatro de García Lorca en el contexto de la vida escénica española durante la Segunda República», en Antonio Monegal y José María Micó (coords. y eds.), *Federico García Lorca i Catalunya*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra/Diputació de Barcelona, 2000, pp. 63-71.

³⁵ M^a Francisca Vilches y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Madrid: Fundación Federico García Lorca/Tabapress, 1992.

³⁶ Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo», *El Sol*, 15 diciembre 1934. Recogido por Arturo del Hoyo, *op. cit.*, p. 973.

de abrirse las venas para los demás. Por eso yo [...] me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas»³⁷. Tiempo después manifestaba a Nicolás González-Deleito su obligación de convertirse en el reflejo de su contemporaneidad: «Cada teatro 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. Es preciso que apasione, como el clásico —receptor del latido de toda una época—»³⁸.

No debe extrañarnos, pues, la creación de los textos pertenecientes a su trilogía rural andaluza. En ellos ofreció una acerada defensa de la libertad frente a la autoridad, pero también una denuncia de algunos de los problemas más graves del momento: las desigualdades entre clases sociales, el atraso del mundo rural, y sus consecuencias en uno de sus colectivos más desprotegidos: las mujeres. Son textos, sin embargo, que conviene valorar desde la consideración de su postura política y estética, más consecuente de lo que con frecuencia se ha creído. El análisis de una de ellas, *La casa de Bernarda Alba* (1936), la última que escribió antes de ser asesinado, permitirá comprender este proceso.

La obra refleja con bastante fidelidad el ambiente oscurantista y las relaciones de servidumbre de un pueblo andaluz en el período anterior a la proclamación de la República. La ausencia de referencias concretas a las consecuencias de la Reforma Agraria emprendida al año siguiente de instaurarse dicho régimen apunta al deseo del escritor de «transcender» un tratamiento *realista* del conflicto social latente. Pero no implica la ausencia de crítica³⁹. A ello contribuye, sin lugar a dudas, uno de los aspectos que confieren mayor actualidad a la obra: la concreción del conflicto en un universo femenino. En eso coincidió con otros intelectuales y políticos progresistas de la época que abogaron por una

³⁷ Proel, «Galería. Federico García Lorca», *La Voz*. Madrid, 18 febrero 1935. Recogida en *Obras completas. op. cit.*, p. 978.

³⁸ Nicolás González-Deleito, «Federico García Lorca y el teatro de hoy», *Escena*. mayo 1935. Recogido en *Obras completas. op. cit.* p. 982.

³⁹ Como ha señalado José Monleón: «La obra no ha sido escrita para denunciar un determinado orden social —un propósito así, claramente expresado, destruiría la libertad poética del autor, obligado a eliminar cuanto pudiera mínimamente enturbiarlo—, pero la denuncia está implícita en la función antagonista que ese orden cumple respecto del personaje» («Política y teatro: cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*», pp. 372-373, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 433-434, pp. 371-384).

mayor integración de las mujeres en los ámbitos profesionales y culturales fuera del reducido espacio doméstico donde transcurría su vida⁴⁰.

Hemos de recordar el conocimiento de las dramáticas condiciones en que vivía este sector que poseía García Lorca. Sus primeros años transcurrieron en Fuente Vaqueros, donde su familia residió entre 1898 y 1906, y Valderrubio (denominada con anterioridad Asquerosa), en la que permaneció entre 1906 y 1908, antes de trasladarse a Almería para cursar estudios de Bachiller, y donde siguió pasando sus vacaciones, a pesar de que su familia se había instalado ya en Granada un año después. Nadie mejor que un niño para conocer los entresijos de un universo femenino, cuyos territorios estaban vedados a la mirada de los varones adultos. Uno de los diálogos de *La casa...*, resulta clarificador en este sentido: «PONCIA [...] Los hombre necesitan estas cosas./ ADELA Se les perdona todo./ AMELIA Nacer mujer es el mayor castigo./ MAGDALENA Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen»⁴¹.

Su planteamiento de este conflicto no sigue los cauces expresivos del *realismo social*. La configuración de temas, situaciones y personajes se realiza desde una perspectiva *literaturizada* que recrea, sobre todo, elementos del teatro griego clásico y del drama áureo español, tratados en el tamiz de unas vanguardistas técnicas expresivas, con las que se había familiarizado a través de su experiencia como *metteur en scène*, de *hombre de teatro* que dirigió sus propios grupos y colaboró con prestigiosas compañías⁴². *La casa de Bernarda Alba* no supone una vuelta hacia el realismo, como se ha venido sosteniendo, sino, como se intentará demostrar, una profundización en las posibilidades connotativas de los símbolos en la línea de los más destacados escritores vanguardistas de la época.

⁴⁰ Véase Pilar Nieva de la Paz, «Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras», en Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, V, Barcelona: Anthropos, pp. 155-184.

⁴¹ Cito por la edición de Mario Hernández, Madrid: Alianza, 1998, p. 85.

⁴² Véase M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, «Federico García Lorca: director de escena», en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia.... op. cit.*, pp. 241-251.

LA ESTILIZACIÓN A TRAVÉS DEL SÍMBOLO

La casa de Bernarda Alba constituye uno de los mejores dramas universales sobre la preservación de la libertad e individualidad frente al poder establecido, valores claves de las *señas de identidad* del ser humano en las primeras décadas del pasado siglo. Los condicionamientos morales basados en la convención social actúan con la misma inexorabilidad que el destino en la tragedia griega, con la misma intensidad que los hados que guían la acción de los héroes clásicos. Pero, el tratamiento del tema de la defensa de la libertad frente a la moral impuesta por la colectividad aparece asociado a un sector determinado, el de las mujeres, convertidas en un acerado instrumento de crítica contra una sociedad liderada por varones. Habría que relacionar esta dimensión con la personal recreación ideada por García Lorca de un componente esencial del drama español de los siglos XVI y XVII, el honor. Su actitud frente a la conservación de la honra a cualquier precio es irónica, fruto de la dialéctica establecida entre ésta y el amor⁴³.

En *La casa de Bernarda Alba* conviven mujeres de distintas generaciones y clases, cuyos comportamientos resultan paradigmáticos de una época de profundos cambios. Dos personajes de la obra, Bernarda, la madre, y Poncia, su criada, constituyen su «eje estructural»⁴⁴. Bernarda representa a tantas mujeres de clase acomodada que, fruto de una educación conservadora, se convierten en salvaguardas de los valores de su *clan*⁴⁵. Autoritaria, interesada, religiosa..., supone un claro exponente del clasismo arraigado en la sociedad española de la época —«Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias» (p. 35)—. El sentido de su existencia se urde en relación con la imagen que pueda proyectar hacia los demás, aunque sea a costa de ocultar hechos y sentimientos —«Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena

⁴³ Desarrollo esta recreación del drama áureo en mi edición de la obra, de próxima aparición en la editorial Cátedra.

⁴⁴ Isaac Rubio, «Notas sobre el realismo de *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca», p. 174. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV.2, 1980, p. 169-182.

⁴⁵ Como ha apreciado C. Brian Morris: «Bernarda Alba inherited from her father much more than the house proudly specified as 'esta casa levantada por mi padre' [...]; she inherited words spoken and customs perpetuated in it, habits of mind and dress and attitudes to people and possessions» (*La casa de Bernarda Alba*, London: Grant&Cutler/Tamesis Books, 1990, p. 60).

fachada y armonía familiar» (p. 119)—. Por ello no debe sorprender que en su caracterización se mezclen códigos masculinos y femeninos⁴⁶.

Es en la configuración de Poncia donde se percibe la solidaridad de Federico con el sector más desprotegido. Lejos de aceptar incondicionalmente una relación de sometimiento basada en las desigualdades económicas, la criada se yergue en varias ocasiones rodeada de una aureola indómita, reivindicativa contra un destino de penurias materiales: «Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad» (p. 31). Ella será la que ofrezca el contrapunto a Bernarda, a quien, en su progresiva adaptación al papel patriarcal, debe recordar la existencia de una situación económica no tan desahogada como ella pretende, agudizada por el fallecimiento de su segundo marido. Llega, incluso, a recriminarle a Bernarda sus carencias cuando asegura que no existen hombres «de su clase» en «cien leguas a la redonda»: «[...] en otros sitios ellas resultan las pobres!» (p. 49). Es ella la que pronuncia las palabras más duras sobre su ama: «Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. [...] Buen descanso ganó su pobre marido» (p. 29).

El tratamiento de estos temas de un contenido social tan manifiesto no se realiza desde el canon realista. Federico prefirió alejarse de estos cauces y optar por aplicar a la trama determinadas técnicas expresivas, de índole muy vanguardista. En *La casa de Bernarda Alba*, como en todos sus textos, se perciben renovadores aspectos como la potenciación de la percepción sensorial frente a la racional como nexo de conexión con el subconsciente colectivo, la ruptura de los límites entre la realidad y la ficción, la defensa de la sencillez y estilización como medio de acercamiento a unos códigos más universales... Fueron estas motivaciones las que le llevaron, al igual que a los directores de escena contemporáneos más vanguardistas —Antoine, Appia, Meyerhold, Jessner, Tairof, Dullin, Rolland, Craig, Reinhard...—, a la revaloración del ritmo, la música, la prosodia, los recursos cromáticos y la luminotecnia por su extraordinaria capacidad connotativa y estilizadora, y a la introducción de técnicas de distanciamiento —estructuras discontinuas, trasgresión de las barreras entre el escenario y el público, elementos recurrentes y potenciación de la

⁴⁶ Luis Fernández Cifuentes, «García Lorca y el teatro convencional», *Iberorromania*. XVII, 1983, pp. 66-99.

gestualidad de los actores—⁴⁷. Federico García Lorca insistió en sus declaraciones en el principio de *simplificación* en la línea de Reinhardt o Craig e intentó *estilizar* creando acciones y diseños reducidos a sus esquemas más puros. Al igual que hiciera Gaston Baty trabajó para ello con las manifestaciones de la literatura infantil. Esta estilización se concretó también en la utilización de procedimientos simbólicos, tanto en el planteamiento de situaciones y caracterización de los personajes, como en la formulación de su puesta en escena —decorados, figurines, ambientación, espacio sonoros...—.

«*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*» aparece en el inicio del manuscrito. Estas líneas, unidas a testimonios de personas afines⁴⁸, han llevado a varios críticos a defender la vuelta del escritor a planteamientos más convencionales, tras sus tentativas expresionistas⁴⁹. Sin embargo, en la actualidad, es cada vez mayor la nómina de los que encuentran una destacada tendencia a la experimentación en todos sus proyectos, incluso, en los llevados a cabo al inicio de su andadura teatral. Federico tuvo claro la necesidad de someter el teatro a una experimentación que, a pesar del rechazo que a menudo provocaba en sus receptores, convertiría finalmente un texto en un clásico, en un elemento más de la tradición: «Al público se le puede enseñar —conste que digo público, no pueblo—; se le puede enseñar, porque yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras antes rechazadas. [...] Yo sé que no tiene razón el que dice 'Ahora mismo, ahora, ahora' con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice 'Mañana, mañana' y siente llegar la nueva vida que se ciernen sobre el mundo»⁵⁰. De hecho, *La casa de Bernarda Alba* no supone una

⁴⁷ Se analiza en M^a Francisca Vilches de Frutos, «El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena», *Acotaciones*, 1, julio-diciembre 1998, pp. 11-21 y Antonio Sánchez Trigueros, «Texto de tradición y espectáculo de vanguardia (A propósito del teatro de Federico García Lorca)», en Antonio Chicharro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Montpellier: CERS, 1999, pp. 15-40.

⁴⁸ Su amigo, el musicólogo y crítico Adolfo Salazar, ha revelado cómo en una lectura privada, un mes antes de finalizar la obra, al terminar cada escena, Federico exclamaba: «¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!» («Un drama inédito de Federico García Lorca», *Carteles*, La Habana, 10 abril 1938).

⁴⁹ Roberto Sánchez, «La última manera dramática de García Lorca, (Hacia una clarificación de lo social en su teatro)», *Papeles de Son Armadans*, 178, 1971, pp. 83-102.

⁵⁰ *Charla sobre teatro*, op. cit., s.p.

vuelta hacia planteamientos realistas, como a menudo se ha venido afirmando, sino un paso más en su particular configuración de la creación dramática, muy condicionada por sus opciones de vanguardia.

En la consecución de esta *estilización* del mundo rural recreado, recurrió al símbolo, con el que entronca, además, con la tragedia clásica⁵¹. Los personajes son presentados como arquetipos. Bernarda sería el paradigma del poder represivo de una sociedad patriarcal. De ahí el origen de su nominación genérica y su caracterización en función de sus rasgos dominantes, sus oficios o su situación social. En *La casa de Bernarda Alba* todas son mujeres, vestidas de negro, algunas de las cuales, incluso, tienen edades similares. Resulta significativo el que se especifiquen los años de Adela (20), Angustias (40), Bernarda (60) y María Josefa (80), cuatro relevantes momentos en la vida del ser humano, lo que permite extrapolar una visión del conjunto. Esto llega a su culmen con la existencia de personajes genéricos como la Criada, Mendiga, Muchacha, Mujer 1^a, Mujer 2^a, Mujer 3^a y Mujer 4^a.

Pero en el texto existen además otro tipo de signos con valor connotativo «de configuración animalista, vegetal y cósmica»⁵². Así, la presencia de animales favorece la intensificación de determinados rasgos de los personajes o de la acción que protagonizan; tienen carácter premonitorio. La asociación de Pepe el Romano a lo equino acrecienta su prepotencia; las menciones a los perros aluden tanto a la condición de cancerbera de Bernarda como a la «irónica» sumisión de Poncia, o a la actitud amenazante de los lugareños. Lo mismo ocurre con las referencias al agua en sus distintos estados, que simboliza la libertad y el contacto con la naturaleza. En determinados casos la alusión a este elemento actúa aumentando la sensación claustrofóbica de los personajes: Magdalena se levanta de madrugada a refrescarse (p. 69); Martirio expresa su deseo de que lleguen las lluvias al sentarle «mal el calor» (pp. 87-88); Adela manifiesta una y otra vez su condición de sedienta (pp. 114 y 130).

⁵¹ Al analizar su funcionalidad en la intensificación gradual de la angustia y el terror hasta el desenlace de la situación, Francisco Rodríguez Adrados lo emparenta con el teatro de Esquilo, extensible además al tratamiento de temas como la carencia de varón, el sexo pervertido y la conciliación de fuerzas opuestas tras el desarrollo de los acontecimientos trágicos (pp. 55 y ss.) («Las tragedias de García Lorca y los griegos», *Estudios clásicos*, XXXI, 1989, pp. 51-61).

⁵² Ricardo Doménech, «Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*», p. 209, en Ricardo Doménech, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid: Teatro Español/Cátedra, 1985, pp. 189-209.

Este tratamiento simbólico alcanza a otros elementos del texto. Ya desde el inicio las acotaciones preparan al lector para acceder a un nivel sensorial que permite tejer otra historia «menos realista»: «*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea*» (p. 27). La casa representa el mantenimiento del orden y de la seguridad, frente a un espacio externo, recinto de fuerzas que pugnan por actuar contra estos valores. Pero es también un lugar donde va a acontecer una tragedia que desemboca en muerte. La acentuación del carácter simbólico del espacio escénico se realiza mediante el uso del cromatismo. En las acotaciones que Federico dedica al decorado prima el blanco, un color ligado a la pureza, pero igualmente al luto. El contraste entre la tonalidad de las paredes y el atuendo negro de las mujeres amplifica el conflicto, confiere al recinto un aire de iglesia, donde parece estar oficiándose un ritual asociado a la muerte. Constituye un guiño a un arte todavía en ciernes, el cinematógrafo, al que Federico dedica una gran atención en su vida⁵³. La oposición entre estos dos colores se rompe al entrar en juego el verde, que en el imaginario lorquiano aparece unido a la vida⁵⁴.

En este entramado simbólico García Lorca trabajó con códigos acústicos. Como otros autores y directores de escena renovadores, otorgó una gran importancia al ritmo, a la música y a la prosodia por su extraordinaria capacidad evocadora. La obra se inicia con un «doblar las campanas» (p. 27) premonitorio de la tragedia que va a acontecer. Más adelante, el canto de los segadores, precedidos por unos «*campanillos lejanos, como a través de varios muros*» (p. 83) y acompañados del sonido de «*panderos y carrañacas*» (p. 85) remite a un recinto de libertad en contraste con el ambiente asfixiante de la casa. Habría que recordar asimismo los ladridos de los perros o las coces del garañón en la cuadra ante la cercanía de las potras a las que le van a juntar al amanecer, símbolo de la fuerza de la pasión. El mismo sentido puede inferirse de la utilización

⁵³ Véanse C. Brian Morris, *This Loving Darkness: The Cinema and Spanish Writers (1920-1936)*, Oxford: University Press, 1980, de la que existe una traducción: *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba: Filmoteca de Andalucía, 1993 y Rafael Utrera, *Federico García Lorca/Cine (El cine en su obra, su obra en el cine)*, Sevilla: Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía, 1987.

⁵⁴ Magdalena relata cómo su hermana Adela se ha puesto un traje verde y se ha ido al corral pidiendo que la miraran las gallinas (p. 55). Martirio le aconseja teñirlo de negro (p. 59). Para Adela representa el umbral hacia la libertad: «¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!» (pp. 60-61).

de la voz. A través de sus acotaciones García Lorca creó un espectáculo sonoro. La presencia de adjetivos y alocuciones para sugerir estados (*fuerte, enérgica, profunda, desesperada, furiosa, ansiosa...*) y acciones (*pausa, gritos, voces, silencio...*) revelan su atención hacia las capacidades connotativas de la prosodia para la sugerencia de estados psicológicos y la ampliación de espacios físicos. Se crea así un ritmo preciso, parecido a una partitura musical, con sus pausas⁵⁵.

En la creación de este espectáculo sonoro de múltiples resonancias simbólicas colaboran registros corales inspirados en la tragedia griega, intercalados en el tejido del texto⁵⁶. Si en Sófocles el coro actuaba como comentador de la acción misma, en Esquilo tomaba parte de la acción y en Eurípides proveía de elementos líricos, en García Lorca se produce una fusión de todas estas funcionalidades. En *La casa de Bernarda Alba* se distancia de *Bodas de sangre* y *Yerma* al no dedicarle ningún cuadro completo, pero, como ha puesto de relieve Arnulfo G. Ramírez, está presente en varias ocasiones por medio de la personas del pueblo que aparecen constantemente, bien en los diálogos —«¡En lo alto de la calle hay un gran gentío y todos los vecinos están en sus puertas!» (p. 105)—, bien en los «rumores lejanos» (p. 105) —«(Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor)» (p. 108)—⁵⁷. Sumner Greenfield ha incidido en la condición de coro en la «supuesta» entrada de 200 mujeres al inicio del Acto I (p. 34) y la presencia física de toda la población femenina del pueblo (p. 47), aunque de este amplio colectivo sólo cuatro acaban interviniendo en la acción⁵⁸. También se presentan como un coro los segadores en el Acto II (pp. 85-86), aunque no cobran presencia en el escenario fuera de la voz, con el propósito de sintetizar al máximo la acción y ofrecer el protagonismo pleno a las mujeres.

⁵⁵ Fernández Cifuentes ha señalado cómo «Hacia la mitad del segundo acto (la mitad de la obra) se produce el momento más rigurosamente elaborado desde el punto de vista musical: en una sola página del texto-partitura, García Lorca señala cinco 'pausas' y luego la entrada de Angustias 'furiosa' [...], de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores» (*García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 201-202).

⁵⁶ «Lorca toma del teatro griego dos elementos fundamentales: el coro y el sentido íntimo de la tragedia» (Rafael Martínez Nadal, «Ecos clásicos en las obras de Federico García Lorca y Luis Cernuda», p. 46, en I. Rodríguez Alfageme y A. Bravo García [eds.], *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid: Coloquio, 1986, pp. 36-55).

⁵⁷ Arnulfo G. Ramírez, «El coro en las tragedias poéticas de García Lorca», pp. 184 y ss en Manuel Alvar (ed.), *Homenaje a Federico García Lorca*. Málaga: Ayuntamiento, 1988, pp. 169-191.

⁵⁸ Sumner M. Greenfield, «Poetry and Stagecraft in *La Casa de Bernarda Alba*», *Hispania*. XXXVIII, marzo 1955, pp. 456-461.

Para la consecución de sus propósitos de crear una trama paralela que subyace a la configuración aparentemente «realista» del texto, Federico realiza continuas precisiones sobre los movimientos de los intérpretes. Recurre a la coreografía para provocar el efecto de *distanciamiento* del espectador con la acción, pero también para acentuar el aire de religiosidad que, a continuación, se trunca en el diálogo. Las reminiscencias cinematográficas son evidentes: «*Por el fondo, de dos [en dos], empiezan a entrar MUJERES DE LUTO, con pañuelos, grandes faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena. [...] Terminan de entrar las doscientas mujeres y aparece BERNARDA y sus cinco HIJAS*» (p. 34). Al entonar los cantos, «*al modo gregoriano*» deben ponerse «*de pie*» y, al final del cuadro, salir «*desfilando todas por delante de BERNARDA*» (p. 40).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se deduce de lo anteriormente expuesto, el compromiso social de Federico García Lorca ha de entenderse desde la perspectiva global de un grupo generacional que abogó por una identidad propia, a medio camino entre el afianzamiento de la libertad individual y la solidaridad con una colectividad deseosa de transformar unas estructuras sociales obsoletas. Sólo así puede llegar a explicarse su posición política, alejada de la militancia en partidos políticos, pero efectiva en la creación dramática y, tras los trágicos avatares del país acaecidos a partir del año 1932, visible en su mayor presencia en actos de carácter político promovidos por sectores afines a la II República. De ahí que muchas opiniones que aparentemente pueden resultar contradictorias aparezcan clarificadas desde esta doble perspectiva histórica y sociológica. Su creciente interés por el teatro se halla también en la base de este proceso, pues constituyó para él un idóneo instrumento para acercarse a un amplio número de personas e incidir en la sociedad. Sin embargo, no trabajó el drama desde una vertiente realista, ni siquiera en su última creación, *La casa de Bernarda Alba*. Se acercó, en cambio, al gran público a través de una *literaturización* de temas, situaciones, caracteres y técnicas expresivas, deudoras de los planteamientos más vanguardistas de la práctica escénica, con los que se había familiarizado a través de su experiencia como *metteur en scène*. *La casa de Bernarda Alba* no supone, por tanto, una vuelta hacia el realismo, como se ha venido sosteniendo, sino una profundización en

M^a Francisca VILCHES DE FRUTOS

las posibilidades connotativas de los símbolos en la línea de los más destacados escritores vanguardistas de la época.