

# NOTAS Y COMENTARIOS

## ESTUDIO INTRODUCTORIO AL CONCEPTO DE ETICA EN GARCIA LORCA

### I. LA DRAMATURGIA LORQUIANA

Lo polifacético de un autor queda con frecuencia interferido en su obra y es difícil separar al poeta del didacta y del dramaturgo.

A veces, y más en los genios, encontramos esos campos interferidos de modo tan complejo que no podemos deslindar sus distintos aspectos. ¿Qué crítico no vería en los dramas de Calderón, los más profundos y de más densidad teológica, ese halo poético de un vate extraordinario?

La complicación se nos ofrece más intensa cuando el autor es, sobre todo, un poeta genial, como en el caso de García Lorca.

Quizá sus propias palabras, en sinceridad confidencial a Jorge Guillén, nos den su perfil más definido. Habla el poeta de sus deseos de opositar a cátedra de Literatura y dice: "Desde luego, tendré que darme grandes golpes para realizar esto, porque yo no como ni bebo ni entiendo más que en poesía"<sup>1</sup>.

Nos recuerda este endiosamiento poético a aquel otro de Calixto, sublimado y extasiado en el amor de Melibea. Y es que el maridaje con la poesía transforma y diviniza el concepto, y surgen los juicios y se mezclan los razonamientos en este campo ultraterreno, que a los humanos nos deja perplejos ante el carisma especial de la poesía.

El teatro de Lorca es el de un poeta, alma que vive en la región de la lírica y que, anclada en lo más profundo de los

<sup>1</sup> *Obras completas de F. García Lorca*. Prólogo de Jorge Guillén. Edit. Aguilar. Madrid, 1966, p. LXVI.

problemas que ofrece la vida, pugna por comunicar su diversa inspiración.

Cuando en medio de la crudeza trágica de *Bodas de sangre*, oímos recitar una nana encantadora:

“Nana, niño, nana  
del caballo grande...”,

y cuando en el paroxismo pasional de *La casa de Bernarda Alba* surge el inconsciente en labios de María Josefa, que dice:

“Ovejita, niño mío.  
Vamos a la orilla del mar.  
La hormiguita estará en su puerta.  
Yo te daré la teta y el pan...”,

queda uno en actitud interrogante. Es el momento en que al poeta se le escapa por la trama profunda de la tragedia todo el contenido poético, que aflora precisamente en los momentos más intensos. “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora, se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y, al mismo tiempo, se les vea los huesos y la sangre”<sup>2</sup>.

Los que quieran entender la original y variada dramaturgia lorquiana, no olviden recordar en el umbral de su teatro que la poesía fue la pasión que asumió y consumió el vivir literario de Federico y hasta diríamos que su vivir humano.

Cuando los críticos, con la frialdad que da todo criterio objetivo, han querido definir la figura de Lorca como autor de teatro, han llegado a las conclusiones más dispares. Para unos, la tragedia española ha tenido el maestro más consumado, mientras que los menos profundos han deslucido la obra con un juicio tal vez despreciativo.

Felices los que sepan hermanar la obra de Lorca con el don exquisito de su poesía a través de los densos problemas que plantea la vida, hecha teatro. Llegarán al resultado de entender y vivir la realidad, sazónada con las dulzuras de la poesía y con el agrio sabor del drama.

Para definir la dramática de este poeta nos parece acertada la opinión de Guillermo de Torre: “El teatro había de ser, por consiguiente, su más auténtica forma de expresión”<sup>3</sup>, y no lo

<sup>2</sup> DIAZ PLAJA, GUILLERMO: *Federico García Lorca*. Edit. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1968, 4.ª edición, p. 190.

<sup>3</sup> *Obras completas de F. García Lorca*. Ed. Losada, S. A. Buenos Aires, 1947. Prólogo de Guillermo de Torre, p. 5.

dudamos que así fuera porque el teatro es la vida misma captada en la foto de la más genuina inspiración.

No podemos olvidar el juicio de Dámaso Alonso cuando dice que en Federico había "no dotes inconexas insignificantes de juglaría, sino formidable poder de captación de todos los poderes vitales"<sup>4</sup>.

Captar la vida y darle una profunda traducción, hasta la hipérbole de lo trágico, fue un logro del teatro lorquiano. En ningún autor español reviste la dramática la fuerza fatal de la tragedia, como lo consigue Lorca. El crimen y la muerte son el signo fatal del desbordamiento pasional.

La tragedia se vive en el teatro de Lorca, esa tragedia en la que los valores de amor y odio, nobleza y venganza y vida y muerte se revisten de una fuerza subyugadora, hasta conseguir la impresión de lo sublime.

Otra de las facetas de la dramática lorquiana la ofrece una serie de obras de teatro de cámara, que nos muestran nuevas formas creadoras de su ubérrimo espíritu y de su inquietud buceadora. Pertenecen a este tipo de obras *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

El teatro guñolesco, diestramente manejado, cobra nueva vida y aparecen personajes, muñecos de carne que son movidos por los ilusionados hilos de la fantasía lorquiana. *Los títeres de Cachiporra* y *El retablillo de don Cristóbal* nos muestran esta tendencia guñolesca.

El teatro fue vivido por este poeta que sintió la fuerza dramática y le acompañaron dotes excepcionales de director escénico. *La Barraca* fue la compañía joven de teatro que tuvo por alma y vida a Federico. En este cometido de director dice Dámaso Alonso que "a todo atiende Federico: al tono de la voz, a la posición en la escena, al efecto de conjunto..."<sup>5</sup>.

Hemos dicho que García Lorca es poeta; al repetirlo otra vez afirmamos que su teatro no queda malogrado por este don.

Al contrario, la vivificación del drama es precisamente una de las cualidades de su lirismo, pues, como afirma Jorge Guillén: "La lírica de Lorca se resuelve, sin perder su propio carácter de lirismo, en una épica y en una dramática; desarrolla sucesos y pasiones, apela a la narración y al diálogo, al cuento infantil y a la leyenda trágica, concilia la imagen con el argumento"<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> *Obras completas de F. García Lorca*. Ed. Aguilar, p. XLIV.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. XLIV.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. LIII.

Este afán de dramaturgo, que no pudo lograr su más completo desarrollo, le hace ser a García Lorca entre los de su generación el que logra los más acertados triunfos, por hacer un teatro popular con acentos rurales y trágicos. Atrás dejó a Alberti y Bergamín, que cayeron en especulaciones puramente intelectuales. "García Lorca sorprende con su ancha dramaturgia de pasiones elementales, con su chorro vital de criaturas densamente humanas"<sup>7</sup>.

## II. ¿VALORES ETICOS EN EL TEATRO DE GARCIA LORCA?

Es cierto, García Lorca no se propuso una finalidad didáctica en su teatro; sin embargo, cualquier obra de arte lleva un mensaje que en la mayoría de los casos refleja la ideología del propio autor.

Necesitaríamos la interpretación personal del autor cuando quisiéramos estudiar sus ideas, pero, a falta de tan feliz recurso, hemos de leer y entender en la obra que nos ha dejado.

Más que ninguna obra literaria, el teatro se presta, al llevar a la consideración de los espectadores la vida humana, a dejar una impronta del vivir cotidiano a través de personajes que son copia de la realidad.

Rastrear los valores éticos de los argumentos y protagonistas del teatro lorquiano no es fácil tarea, porque cualquier hermenéutica es atrevida, y más en arte.

No podemos seguir una ordenación sistemática de la ética, y sólo buscaremos motivos que se rocen con el concepto ético en alguno de sus aspectos.

### A) MORAL Y VALORES ETICOS

En el teatro de García Lorca aparecen a primera vista dos campos enemigos en una lucha encarnada: el hombre y la mujer, es decir, la pasión humana.

Creemos que las hipérboles del autor son, a veces, como burdas caricaturas, detrás de las cuales hemos de ver con ojos desapasionados la realidad.

No podemos unirnos a sus ideas cuando en un momento

<sup>7</sup> DIAZ PLAJA, GUILLERMO: Ob. cit., p. 187.

trata de anular en el hombre el poder de captación de la belleza y sólo le hace capaz de un grosero pragmatismo. "¿Qué le importa a ellos (los hombres) la fealdad? A ellos les importa la tierra, las yuntas y una sumisa perra, que les dé de comer"<sup>8</sup>.

Eso dice Martirio en *La casa de Bernarda Alba*. Errado el concepto, por supuesto que se siguen fatales consecuencias. Al quitar el concepto de belleza, se despoja al hombre de un concepto valoral y entonces obra sin un módulo moral que regule su conducta.

Perlimplín, el protagonista de lo que llama Lorca "aleluya erótica, versión de cámara", dice al cerrar el segundo acto: "Como soy un viejo, quiero sacrificarme por tí... Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero yo estoy fuera del mundo y de la moral de las gentes"<sup>9</sup>.

El personaje, a todas luces, resulta confuso al interpretar el concepto de moral. Bien es verdad que cualquier actitud del protagonista es vidriosa, porque no es normal. No obstante, ahí queda, como lanzada al aire, una especie de diatriba al concepto moral.

En general, todos los protagonistas, o casi todos, del teatro de Lorca obran con un concepto personal de la moral o, tal vez, orillándola. Atenúan estas posturas ciertos estados anómalos de los personajes y muchas veces una pasión desbordada que anula cualquier acto voluntario.

El que una recién casada abandone a su esposo por su antiguo enamorado, en el momento mismo de la boda, sólo es presumible por motivos que causan un despecho o una pasión incontentida.

Cualquier ética debe condenar igualmente la postura inmoral de Adela, personaje de *La casa de Bernarda Alba*, que burla la severa vigilancia de su madre y logra el fin desdichado de una muerte por suicidio, creyendo la muerte de su amante.

Aparte de estas obras densas y profundas, hay otras que si no se llaman menores deberían llamarse, y en ellas encontramos fallos elementales de conceptos éticos. Ni en *El retablillo de don Cristóbal*, ni en *Los títeres de Cachiporra*, ni en *Así que pasen cinco años*, pueden aceptarse posturas que echan por la borda cualquier freno moral.

Cuando queremos tocar la ética en estas piezas se nos es-

<sup>8</sup> *La casa de Bernarda Alba*, p. 34.

Seguimos en este estudio la edición de las *Obras completas de García Lorca* de la Editorial Losada, de Buenos Aires, por Guillermo de Torre. En algunos casos, que anotamos, hemos tenido la más moderna de la Editorial Aguilar.

<sup>9</sup> *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, p. 170.

capa con frecuencia por manifiestos errores. Así, la grandeza del espíritu en el compuesto humano será siempre superior por su valor espiritual, y cae en grave error don Perlimplín cuando dice: "¿Para qué quiero tu alma?, me dice. El alma es patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y de las gentes enfermizas. Las almas hermosas están a los bordes de la muerte, reclinadas sobre cabelleras blanquisimas y manos macilentas. Belisa, no es tu alma lo que yo deseo, sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido"<sup>10</sup>.

Hay en todo esto un trastrueque valoral, que llega más tarde hasta el desprecio del valor más elevado del alma que es el honor. Perdido el honor, cualquier otro valor no cuenta.

El mismo don Perlimplín, cuando quiere justificar su amoralidad, no tiene embozo en confesar que ha perdido el honor y que cualquier actuación le despreocupa, incluido el concepto de honor. "Porque don Perlimplín no tiene honor y quiere divertirse. Ya ves... Esta noche vendrá el nuevo desconocido amante de mi señora Belisa. ¿Qué he de hacer, sino cantar? Don Perlimplín no tiene honor, no tiene honor"<sup>11</sup>.

La congénita abulia de este personaje, que por otra parte no es tan ajeno al mundo, aterra por su natural desaprensión.

Su reiteración en confesar su falta de honor es una auto-sugestión que justifica ante el público su falta de moral.

El personaje es una tipificación del débil acomplejado pero no es un loco. Su debilidad de carácter no puede en modo alguno justificar la falta de principios éticos.

Hay en García Lorca reconocimiento perfecto de una escatología que alienta la moral y la motiva. La figura valerosa y fuerte de Mariana Pineda, que protagoniza el amor humano y patriótico hasta el sacrificio, cuando llega el momento supremo de subir al cadalso hace una confesión a voces, más serena que nunca<sup>12</sup>:

"El hombre es un cautivo y no puede librarse.  
La libertad de lo alto, libertad verdadera,  
enciende para mí sus estrellas distantes"<sup>13</sup>.

Esta afirmación contiene una súplica. Lo primero es una manifestación del estado de opresión en que vive el hombre por su complejo pasional. La súplica exclamativa es todo un símbolo. En las horas serias del vivir, y lo son sobre todo las del

<sup>10</sup> Ibid., p. 170.

<sup>11</sup> Ibid., p. 176.

<sup>12</sup> En la nota del autor dice textualmente: "*gritando*".

<sup>13</sup> *Mariana Pineda*, p. 253.

morir, se llega a reconocer los problemas vitales y los ultravioletales. Es el momento de pedir luz a esas estrellas, aunque se las haya considerado muy a distancia.

Esas luces serán las que alumbrarán el hosco proceso de ultratumba y a las que, con gozo, espera acercarse el alma que muere en nobleza con sus ideas.

Por eso termina Mariana Pineda diciendo que “nos espera una larga locura de luceros”; es la alusión clara al concepto religioso del que nos ocuparemos seguidamente.

## B) LA RELIGION COMO PRINCIPIO ETICO

El individuo se ha sentido inquieto cada vez que seriamente se ha planteado el problema religioso. Esta inquietud ha sido decisiva cuando se ha obrado con serena objetividad, porque cualquier ética necesita de un aliento espiritual y de una esperanza que fortalezca los esfuerzos humanos de cualquier ascesis.

En el teatro de Lorca, como en su conjunto ideológico, no tiene la religión un sentido definido. Nadie mejor que Jorge Guillén nos lo ha de decir, sin pasiones ni escrúpulos: “De educación católica naturalmente, no practicante como tantos, pero vivas las raíces de sus creencias, *Oda al Santísimo Sacramento*, jamás habría hecho suya la frase de Antonio Machado en una de sus autosemblanzas, «Hay que combatir al catolicismo...». Ciertamente Federico pertenecía a la España liberal: con aquel personaje se relacionaba en función respiratoria”<sup>14</sup>.

La pluma de un amigo tan cordial como efectivo nos evita cualquier opinión personal con menos fundamento.

Hay en el concepto religioso, nos referimos, claro está, al católico, ciertas discrepancias con la ortodoxia. La primera observación que se le ocurre al lector es la falta casi total del tema o un recuerdo tan accidental que no merece importancia.

Ciertas alusiones sería mejor que no aparecieran, como la burda profanación de una romería religiosa en *Yerma*. Se mezcla lo religioso, lo supersticioso y hasta lo instintivo.

He aquí la voz del “Macho”, que así le llama al personaje:

“Si tú vienes a la romería  
a pedir que tu vientre se abra,  
no te pongas un vientre de luto,

<sup>14</sup> Prólogo a *Obras completas de F. García Lorca*, Edit. Aguilar, p. LXI.

sino dulce camisa de holanda.  
 Vete sola detrás de los muros  
 donde están las higueras cerradas  
 y soporta mi cuerpo de tierra  
 hasta el blanco gemido del alba”<sup>15</sup>.

Para darnos cuenta de la ligereza con que rodea esta peregrinación religiosa hemos de oír a los propios personajes que en este festejo popular aparecen tan naturales, que nadie mejor que ellos nos pueden informar.

“MARIA            En cuatro leguas a la redonda no se oyen más  
 que palabras terribles.

MUCHACHA 1.<sup>a</sup> Más de cuarenta toneles de vino he visto en las  
 espaldas de la ermita”<sup>16</sup>.

Huelga todo comentario ante tan real escenario donde se desenvuelve un acto religioso.

Además de esta alusión, se nota en su producción dramática una mezcla confusa de popularismo, religión y superstición. Valbuena dice acertadamente: “Lorca vió lo religioso sólo superficialmente. Para convencerse de ello y en el mismo terreno sacro-femenino, basta analizar su famoso romance lírico *Martirio de Santa Olalla*, que es uno de los poquísimos ejemplos de literatura religiosa en el poeta. Todo en él es decorativo, descriptivo, externo”<sup>17</sup>.

En ninguna de sus obras juega papel importante el concepto religioso. Yerma no pone su virtud y aparente honestidad en la religión ni acepta la realidad vital como destino providencial. En *La casa de Bernarda Alba* el puritanismo ascético no tiene fundamento en la religión, sino en motivos humanos, que nada tienen que ver con el tema religioso.

Muy parecida a la escena de *Yerma* hay otra en *Mariana Pineda*, sin el realismo bajo, pero falta de todo sentido espiritual.

Toda la estampa tercera que se desarrolla en un convento granadino y en un ambiente monjil, es más bien el aspecto externo lo que le ocupa que la alusión religiosa. Las monjas mismas dejan entrever para aquella época un aseglaramiento formal.

Hay un momento que no queremos se nos escape, porque

<sup>15</sup> *Yerma*, p. 91 y ss.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> VALBUENA PRAT, A.: *Historia del teatro español*. Edit. Noguer. Barcelona, 1956, p. 647.

quizá sea una de las pocas veces que Lorca pueda ungirse del sentimiento religioso.

- "MARIANA            Soy una gran pecadora,  
                              pero amé de una manera  
                              que Dios me perdonará  
                              como a santa Magdalena.
- CARMEN                Fuera del mundo y en él  
                              perdona.
- MARIANA                                   ¡Si Vd. supiera!  
                              ¡Estoy muy herida, hermana,  
                              por las cosas de la tierra!
- CARMEN                Dios está lleno de heridas  
                              de amor, que nunca se cierran"<sup>18</sup>.

En todos los demás momentos de esta obra dramática, incluídos los trágicos de sus últimas horas, no hay contenido religioso. Hay un convencimiento de recompensa al amor humano como ejercicio de virtud; así cuando dice: "Porque has amado mucho, Dios te abrirá sus puertas"<sup>18</sup>.

### C) EL AMOR

He aquí uno de los grandes valores éticos y que, desde siempre, ha sido palanca para mover, en frase del Dante, "el cielo y la tierra". Los grandes valores morales siempre han tenido como fuerza oculta el amor.

En el teatro de Lorca es fuerte y pasional. Más que sacrificado y sufrido, es un amor activo e impulsivo. Un amor pasión, que ciega y lleva fatalmente a la tragedia. En *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* es un torrente sin fronteras, y ni siquiera el amor maternal va exento de esa fuerza pasional.

El "Joven" de *Así que pasen cinco años* se lamenta de que su amor haya perdido la fuerza alentadora de la esperanza en la persona amada. En esta trama fabulesca y con atisbos de teatro vanguardista, la tragedia final se adivina. El juego y la bebida, como evasión de su estado depresivo, es natural. "No es tu engaño lo que me duele —dice el joven—. Tú no eres mala. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto. ¡Pero vendrás!..."<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> *Mariana Pineda*, p. 185.

<sup>19</sup> *Así que pasen cinco años*. Edit. Aguilar, p. 1.096

El amor en Lorca tiene signos de desgracia y simboliza lo macabro, como en el caso de *El maleficio de la mariposa*, comedia en dos actos y un prólogo, y que es más bien una ficción fabulesca.

Fabulesca en el sentido real, porque animales son los protagonistas de esta pieza. Pero el prólogo ya deja vislumbrar el sentido de maleficio y hasta de muerte que conduce el amor. "Y es que la muerte se disfraza de amor. ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña que vemos pintado en los devocionarios toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de su sombra! Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de una calavera. Con cuántas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen terrible oficio de puñal"<sup>20</sup>.

Valbuena quiere ver en Lorca reminiscencias románticas, pero el amor de su teatro no es el del drama romántico. La amargura que lleva como signo de fatalidad la tragedia es la nota distintiva del amor en Lorca. La "Mariposa" de *El maleficio de la mariposa*, cuando ansía el amor, se detiene en definirlo y lo hace a través de una alegoría antitética.

"Amor, quién te conociera.  
Dicen que eres dulce y negro,  
negras tus alas pequeñas,  
negro tu caparazón  
como noche sin estrellas.  
Tus ojos son de esmeraldas,  
tus patas son de violeta"<sup>21</sup>.

Hasta el mismo color se viste de tristeza para definir el amor. El pesimismo alienta el amor de Lorca, porque sus amores son fatales, sin el contenido de una entrega. Amor pasional que, en muchos casos, debe traducirse por brutal egoísmo. Para Unamuno, este amor lo define: "El que a sí mismo se ama, experimenta alteración de estado"<sup>22</sup>.

Esta alteración puede llegar a lo más profundo y concluir con lo más trágico. De hecho, en el teatro de Lorca se llega.

Este amor se ve en *Yerma*. Cuando mata Yerma a su esposo, mata la amargura de no ver continuado su propio yo. La muerte de Adela en *La casa de Bernarda Alba* es fruto de la pérdida del hombre a quien ama, que en realidad no muere, pero ella así lo cree.

<sup>20</sup> *El maleficio de la mariposa*. Edit. Aguilar, p. 670.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 680.

<sup>22</sup> UNAMUNO, M. DE: *Del sentimiento trágico de la vida*. Edit. Vergara, tomo XVI, p. 351.

Hasta tanto es pasional el amor en Lorca que la sangre del amante es alimento para la enamorada.

“LA PONCIA        ¿Tanto te gusta ese hombre?

ADELA             ¡Tanto! Mirando sus ojos me parece  
que bebo su sangre lentamente”<sup>23</sup>.

Y cuando Martirio confiesa su amor por Pepe, el Romano, novio de su hermana, su amor es fruto de su amargura: “Sí, déjeme que el pecho se me rompa como una granada de amargura. Le quiero”<sup>24</sup>.

Todo amor tiende a la posesión de la persona amada, pero una posesión no tanto física como espiritual. Es la posesión de todo lo que forma la vida de la persona a quien se ama. Nada más perfecto que el amor a Dios, y nunca existe la esperanza de una posesión física.

Burdamente hace surgir el amor en el personaje Perlimplín y decimos amor donde podríamos decir cualquier palabra menos llena de contenido.

“Me casé... Por lo que fuera, pero yo no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo ví por el ojo de la cerradura, cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lamento en mi garganta...”<sup>24</sup>.

Evitamos cualquier comentario, pues las palabras del protagonista son sobradas. Ni siquiera nos entretenemos en aducir más ejemplos que demuestren este error conceptual de identificar el amor con lo más ajeno a lo que puede serlo.

#### D) LA PASION SEXUAL

Ya hemos aludido indirectamente a la manifestación desorbitada de Lorca por el tema sexual. El Dr. Lázaro Carreter le cree imbuído en las ideas freudianas y, si no fiel discípulo de él, hay, sin poder negarlo, una verdadera obsesión por el tema<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> *La casa de Bernarda Alba*, p. 62.

<sup>24</sup> *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, p. 153.

También Manuel Vicent, en su obra *García Lorca*, insiste en el concepto pansexualista de Lorca, y cita las palabras de Francisco Umbral: “El panerotismo... es la clave de una gran receptividad de los sentidos; es la clave de la gran receptividad lorquiana. Puro y amoral como los niños, hemos llamado a Lorca en otro momento. Pansexual también como los niños”. Edit. EPESA. Madrid, 1969, p. 146.

<sup>25</sup> LAZARO CARRETER, F.: *Literatura española contemporánea*. Edit. Anaya. Madrid, 1966, p. 190.

Los protagonistas aparecen como seres tarados de una anormalidad sexual. El realismo acentúa este ambiente y hace que el espectador salga de su teatro creyendo que lo sexual es parte primordial de su ideología.

Poncia, criada de Bernarda Alba, grosera en su realismo y portadora de chismes y enredos, hace alusiones poco idealistas: "Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar..."<sup>26</sup>.

Si este relato lo localizamos en el momento en que le escuchan cinco jóvenes solteras, aumenta su cinismo, que no encuentra freno ni en su vida familiar.

Los consejos que da a su hijo no pueden ser más opuestos a cualquier sentido de moral: "Hace tiempo vino otra de éstas y yo misma dí dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas".

Aún abundan más los pasajes de semejante realismo en este mismo personaje. Sobrados hay con los presentes.

Esta crudeza no es sino fruto de una exaltación de lo natural, con despreocupada actitud de cuanto se refiere a lo moral.

En *La casa de Bernarda Alba* resalta más esta preocupación por el rigor puritano de la madre. Cuanto más se empeña en alejar a sus hijas del amor humano, con más frenesí buscan al hombre.

Con más disimulo aparece este amor en un principio en *Bodas de sangre*, que se desfigura por otras pasiones en los primeros actos, como es el deseo de venganza de la madre del novio. No obstante, hay momentos en que lo sexual aflora como una auténtica pesadilla. En los pocos consejos que la madre da al hijo no se le puede escapar esta idea: "Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; y el trigo, trigo"<sup>27</sup>.

La escena donde los padres de los novios hacen sendos panegíricos de sus hijos y se endulzan con las mieles de la futura felicidad del hogar que ha de comenzar con la boda, aparece de nuevo el tema.

Como un piropo de la madre para el hijo que entrega no encuentra otra alabanza sino su estirpe sexual: "Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos"<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *La casa de Bernarda Alba*, p. 66.

<sup>27</sup> *Bodas de sangre*, p. 26.

Como dice Valbuena: "Ella, la madre, cree que la fecundidad es el fin del matrimonio"<sup>28</sup>.

Con esta idea coincide Díaz Plaja cuando afirma también que: "Yerma es un biotipo de mujer que supedita de manera absoluta lo erótico a lo fisiológico, la sexualidad a la maternidad. Es curioso notar cómo coinciden aquí el más exigente sentido de la naturaleza como creación indefinida y el criterio tradicional de la Iglesia católica con respecto a la vida matrimonial"<sup>29</sup>.

También en *Bodas de sangre* la novia, tras la tragedia irremediable de dos muertes, quiere descargar el peso de su amargura con la madre del novio y no encuentra otra justificación que la atracción sexual que Leonardo ejerce sobre ella. El parlamento que entonces pone García Lorca nos lo dice mejor, en medio de una belleza única por su lirismo:

"Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera y tu hijo era un poquito de agua de la que esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaban a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un hilito de agua fría, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaba escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de mujer acariciada por el fuego. Yo no he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabeza de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubieran agarrado por los cabellos"<sup>30</sup>.

El aluvión pasional arrastra y lleva tras sí la voluntad humana con una fuerza irresistible. Hay, frente a este torrente, ciertas actitudes de represión; más adelante nos ocuparemos de ellas.

Frente a la fuerza femenina de *Yerma* y de la aparente frivolidad de *La zapatera prodigiosa* hay una defensa del honor femenino.

Esto, que pudiera parecer paradoja, se ha querido traducir como símbolo del carácter femenino andaluz. Así, Valbuena dice: "El enigma de las mujeres de Lorca hay que asumirlo en la Andalucía de los bajos fondos, un tanto extrañas en su conducta y en sus decisiones, y en el alma misteriosa del «gitanismo»"<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> VALBUENA PRAT, A.: Ob. cit., p. 642.

<sup>29</sup> DÍAZ PLAJA, G.: Ob. cit., pp. 807-808.

<sup>30</sup> *Bodas de sangre*, p. 132.

<sup>31</sup> VALBUENA PRAT, A.: Ob. cit., p. 654.

El alcalde de *La zapatera prodigiosa*, viejo verde y sensual, hace del piropo una mezcla de alabanza erótica y pasional, de modo que no es difícil adivinar el eco del sexo. La aparente serenidad de la zapatera levanta un volcán de pasión y de tal suerte se mezcla el fuego con la lava que el alcalde queda al descubierto de sus intenciones.

“Qué desengaño de mundo. Muchas mujeres he conocido como amapolas, como rosas de olor...; mujeres morenas como tinta de fuego; mujeres que les huele el pelo a nardos y siempre tienen las manos con calentura; mujeres cuyo talle se puede abarcar con estos dos dedos; pero como tú, como tú no hay nadie.

»Anteayer estuve enfermo toda la mañana porque ví tendidas en el prado dos camisas tuyas con lazos celestes que era como verte a ti, zapatera de mi alma”<sup>32</sup>.

Ya desde las primeras frases se adivina a dónde va el pícaro alcalde, pero pone una rúbrica al final tan clara que no cabe duda.

El amigo del joven de *Así que pasen cinco años*, en un diálogo a través de una parábola nos muestra también la fuerza pasional. Es como una fiera desbocada sin camuflar todo lo crudo y real: “Iba con una mujer feísima, pero admirable. Una morena de esas que se echa de menos al mediodía de verano. Y me gusta, porque parece un domador”<sup>33</sup>.

Todo este juego conceptual de sexualismo surge en ocasiones cuando el que obra no es el individuo, sino el inconsciente. La abuela de *La casa de Bernarda Alba* entra en escena con una oveja en los brazos y recita una nana como si llevara un niño. Cuando las nietas le mandan que se retire a dormir, en su estado de locura o desviación senil les responde: “Tú eres Martirio, ya te veo. ¡Martirio, cara de martirio! Y ¿cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido éste”<sup>34</sup>. Y sigue en medio de sus disparates, pero abundando en el mismo tema de su capacidad de fecundidad.

Ya en el primer acto en que aparece este personaje, también en un acceso de enajenación mental ha insistido en el tema. Quizá más vivo y real sea en este momento el sexualismo.

Ha salido a escena, escapada de su hija Bernarda, que la tiene encerrada, y en su desahogo no encuentra otro tema ni otra alusión que el deseo sexual.

<sup>32</sup> *La zapatera prodigiosa*, p. 156.

<sup>33</sup> *Así que pasen cinco años*. Edit. Aguilar, p. 1.058.

<sup>34</sup> *La casa de Bernarda Alba*, p. 50.

"M.<sup>a</sup> JOSEFA Me escapé porque me quiero casar; porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres...

BERNARDA ¡Cállese usted, madre!

M.<sup>a</sup> JOSEFA No me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría"<sup>35</sup>.

En la misma tragedia que podríamos definir como la tragedia sexual, donde el realismo más descarnado se mezcla con el puritanismo más extremoso, la figura zafia de la criada está tomada como la voz primaria, sin más disimulo en su lenguaje, que dice y dice sin el más elemental contenido de un rudimentario pudor.

Ya la hemos citado en situaciones en que el amor pasional tenía amplio campo. Volvemos ahora porque creemos que en ella García Lorca, con la excusa de su ser montaraz y primario, nos expone el realismo sin ningún miramiento.

Ella, como criada de más años en la casa, ha llegado a este estado de confianza que le permite creerse de la familia. Es el momento que trata de defender a sus señoritas ante la otra criada.

"CRIADA ¡Es que son malas!

PONCIA Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre"<sup>36</sup>.

Esta obra es precisamente el fruto más logrado de Lorca. La que más intensamente presenta el drama de una vida entre la hipérbole del puritanismo y la pasión de cinco hijas solteras y jóvenes.

Todo es exagerado en el desarrollo de ella; lo escénico, lo pasional y hasta lo trágico, que logra maravillosamente. Zdenek la califica como "la tragedia de la frustración femenina".

## E) EL MATRIMONIO

Muy relacionado con el punto de vista sexualista se encuentra la errónea desviación sobre el matrimonio. Su postura

<sup>35</sup> Ibid., p. 45.

<sup>36</sup> *La casa de Bernarda Alba*, pp. 110-111.

roza constantemente la heterodoxia conceptual sobre los valores humanos, éticos y sagrados del matrimonio.

La criada de don Perlimplín quiere dar una definición del matrimonio y, con una morbosidad que ella misma dice "le pone colorada", no se le ocurren otras ideas que: "El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas. Cosas que no está bien que sean dichas por una servidora... Ya ve..."<sup>37</sup>.

En realidad, toda la pieza es una burla irrisoria del matrimonio. Cualquier momento nos muestra el jugueteo infiel de la esposa y una aceptación, no ya tácita, sino manifiesta por parte del marido. En la edición de las *Obras completas de García Lorca* por la Editorial Losada, figura una nota en la que se dice: "Aquí no se puede leer la acotación del autor por haber sido cuidadosamente borrada por la censura de la Dictadura, pero se trata de que Perlimplín aparece con unos cuernos enormes, dorados y florecidos".

No sólo no le basta el concepto, sino que hasta la misma plasticidad se pone en juego en un alarde de cinismo escénico. El mismo subtítulo "aleluya erótica" es como una desaprensiva y gozosa interpretación del matrimonio.

La farsa guñolesca del *Retablillo de don Cristóbal* es obra insultante, ligera y frívola concatenación de conceptos sobre el matrimonio.

Abrase por donde guste y se encontrarán alusiones y juicios que ponen en desdoro el concepto sagrado del contrato matrimonial. Lorca mismo reconoce su culpabilidad cuando, en el prólogo hablado, dice: "El poeta que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos"<sup>38</sup>. Las palabras más realistas surgen de labios de los personajes con un desenfado asombroso. Guñol y todo, la temática no puede ser menos ocurrente. Quizá en alguna ocasión un autor de libretos de revista hubiera visto colmada con creces su exigua inspiración, porque en esta piecicita no se sabe dónde empieza el juego y dónde la idea, pues, por desgracia, no se pueden separar.

"Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural", dice en el epílogo, pero no se excusa del escandaloso mensaje que lleva, y bien pudiera hacerlo.

<sup>37</sup> *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, p. 141.

<sup>38</sup> *Retablillo de don Cristóbal*, p. 189.

No se tome a hipérbole, pero se diría que el matrimonio ideal ni siquiera pasa por las mientes de Lorca. Para que en un caso llegue a ser una gozosa realidad, *La zapatera prodigiosa*, ha de pasar antes por las torturas de la incomprensión matrimonial y por un matrimonio acomodaticio y desproporcionado.

*Bodas de sangre* ofrece un matrimonio frustrado por la pasión sexual. Un terrible augurio son los amores de Adela con Pepe el Romano y, antes de que llegue a consumarse en un matrimonio, el odio de Bernarda acaba con él.

¿Por qué insiste tanto Lorca en presentar la sociedad matrimonial como algo nefasto y tan poco atractivo? En el mejor de los casos, cuando Yerma dice su ilusión por el matrimonio, no es otra que los hijos.

“Los hombres tienen otra vida; los ganados, los árboles, las conversaciones. Y las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría”<sup>39</sup>.

Hay en estas relaciones matrimoniales, y concretamente en *La zapatera prodigiosa* y *Yerma*, una paradoja. Junto al problema íntimo de unas relaciones turbias y molestas, hay una honradez femenina a toda prueba. La zapatera es cortejada por los hombres más relevantes del pueblo. Desde el alcalde hasta los más veteranos la cortejan. En ningún momento se la ve flaquear en la menor aceptación a las muchas insinuaciones que le hacen.

En *Yerma*, las circunstancias son más alarmantes y la ocasión más intensa y provocativa. Responde, no obstante, con una extrema fidelidad al compromiso matrimonial. Vence unos sinceros amores de juventud a Víctor y vence, sobre todo, el ofrecimiento provocador de la romería, y, cuando buscando solución a su frustrada maternidad, acude a casa de una hechicera y es encontrada por su marido, ella responde, ante la insinuación de un acto de deshonor: “Si pudiera dar voces también las daría yo para que se levantaran los muertos y vieran esta limpieza que me cubre”. Y más cuando en la romería le ofrecen hombres que le den hijos, que son la obsesión de sus días. Entonces, dolorida y valiente, exclama: “¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honor? El agua no puede volver atrás, ni la luna llena sale al mediodía. Vete...”<sup>40</sup>.

Precisamente el Dr. Valbuena, a quien hemos citado, en-

<sup>39</sup> *Yerma*, p. 59.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 78.

cuentra el mayor verismo escénico en *La zapatera prodigiosa* y es donde los personajes aparecen más reales: "Es la mujer más verdadera de todo el teatro lorquiano".

Estas paradojas de las mujeres de Lorca son una exaltación de la mujer andaluza y, quizá, el reconocimiento del valor ético que tiene la honradez.

### III. CONCLUSION

Los múltiples aciertos del teatro de Lorca quedan patentes, y crecen los duelos cuando se ve la trayectoria dramática que quedó malograda en plena juventud. Su alma poética y extraordinariamente lírica pudo captar valores éticos más elevados y llevarlos a escena. De tragedias y realidades "vengo muriendo hace tiempo", dice Dulce María Loinaz, y hemos de sacar el jugo del optimismo y valorizarlo.

De todas formas, estas notas introductorias a un estudio más reposado al tema de la ética de Lorca no pretenden, ni pueden pretender, ser absolutas. Más, teniendo en cuenta que Lorca hizo un esbozo de un teatro que hubiera sido un logro efectivo.

Sin embargo, la ética lorquiana, en su obra teatral, ofrece serios fallos para una imparcial valoración. Cierto que la tragedia a la que se aproxima Lorca es consecuencia de la pasión y que, además, esta pasión se unifica con exclusividad en la sexualidad. Queda, además, confirmado en varias actitudes manifiestas el tema erótico, que excluye otros posibles. Podríamos pensar en la inmersión ideológica y ambiental de un freudiano muy de sus días.

Lo cierto es que no se rastrean valores éticos positivos que sean exaltados y hasta se puede afirmar que hay, más que ética, una negación persistente para el logro de una valoración humana. Ni siquiera la poesía de un poeta como Lorca logra ahuyentar el sexualismo: "Poesía de gran energía; más que erótica, genética, que canta el amor fructuoso por medio de metáforas transparentes, en las que lo sexual está apenas velado por un estremecimiento de vitalidad alegre y entusiasta"<sup>41</sup>.

La misma exaltación del pudor femenino en los casos de *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* y *Rosita la soltera* no lleva

<sup>41</sup> DIAZ PLAJA, G.: Ob. cit., p. 211.

---

a la conclusión de un valor ético; y el halo ético en estos casos queda destruido por “la rústica española y el rígido concepto del honor, seriedad tradicional construída sobre bases indestructibles... Así está la tragedia impregnada de sentido tradicional de legítimo honor”<sup>42</sup>.

RAFAEL RUBIO LATORRE

*Catedrático de Instituto de  
Enseñanza Media*

Talavera de la Reina (Toledo)

<sup>42</sup> Id., *Ibid.*, p. 209.