

TEMA 8

El teatro anterior a 1936.

Tendencias y formas teatrales: el teatro que triunfa (Benavente, teatro en verso y teatro cómico) y el teatro innovador (Generación del 98 y Generación del 27)

I.- TENDENCIAS Y FORMAS TEATRALES

A fin de entender el desarrollo del teatro en el primer tercio de siglo, no hemos de perder de vista el carácter de **espectáculo** del género, carácter este esencial y que condiciona en gran medida su conformación. Así, sobre el teatro pesan una serie de condicionamientos comerciales que tratan de convertirlo en una empresa rentable, por lo que en gran medida condicionan la obra de los autores a los gustos de un público que, aunque paga, no siempre es muy culto; de un público que huye de innovaciones estéticas o ideológicas porque simplemente no puede comprenderlas: la burguesía. Los autores que no quieren doblegarse a estas exigencias - los más innovadores y creativos- quedan así reducidos, en la mayor parte de los casos, a una lectura minoritaria.

Desde esta perspectiva, podremos entender que el teatro de estos años -y en realidad el de siempre- se reparta en dos frentes:

A) El teatro que triunfa, continuador del que imperaba en el XIX; en tal línea se sitúan: una comedia burguesa (**Benavente**), un teatro en verso (**Villasespa, Marquina, los Machado**) y un teatro cómico (**Arniches, los Quintero y Pedro Muñoz Seca**).

B) Un teatro que innova, formal e ideológicamente: los noventayochistas (**Valle-Inclán**) y los del 27 (**García Lorca**).

1º) El teatro que triunfa

A) Jacinto Benavente (1866-1954)

Cronológicamente coincide con los hombres del 98 lo que motivó que **Azorín** lo incluyera en la nómina del grupo. No obstante, en lo único que coincide con ellos es en la naturalidad de su estilo, ya que apenas aparece en sus obras algún problema de época y cuando aparece está falto de intencionalidad crítica, como era normal en los noventayochistas.

Hombre de más que aceptable cultura, profundo conocedor del teatro en todos sus aspectos, no realizó, sin embargo, la tan esperada reforma del teatro español para la que estaba preparado. Ante él se presentaban dos opciones: renovar el teatro español y para ello luchar contra viento y marea o dar gusto al público. Hizo lo último, aunque en esto no acertó siempre. Su teatro será, por consiguiente, mínimamente conflictivo y escasamente problemático, siendo fundamental en él la puesta en escena de unos modos defectuosos de convivencia, mediante una forma teatral en la que lo decisivo no era la construcción de una acción dramática, sino la mostración de una realidad social e interindividual, raras veces en profundidad, de unos personajes a través del diálogo. Lo propio de la mayoría de los personajes benaventinos es que se pasan el tiempo hablando; y lo hacen siempre con naturalidad, elegancia y brillantez. Esa palabra significa la ruptura definitiva con la herencia romántica, entonces triunfante en **Echegaray**. Esta nueva manera de hablar de los personajes, que "desteatraliza" la palabra y la acerca al español conversacional de las clases cultas de la alta burguesía, supone la introducción en España de una nueva forma de teatro realista en la que lo de menos van a ser los caracteres, y lo principal, la crónica dramática de los vicios y virtudes de una clase social. En este sentido, **Benavente** cumplió para ese grupo social al que se dirigía fundamentalmente, no tanto la función de dramaturgo como la de cronista, siendo sus piezas teatrales el equivalente de las crónicas periodísticas de un cronista de la alta sociedad.

Para algunos críticos, su pieza más seria es *El nido ajeno*: presenta el tema de la mujer casada que es inteligente y sociable y que acaba ahogada por ridículas convenciones sociales. La obra fracasó, por lo que **Benavente** decidió rectificar realizando una crítica social más suave: *Gente conocida*. Una crítica también suave es la que dirige a la aristocracia europea en general en *La noche del sábado. Los intereses creados*, es señalada unánimemente como la mejor obra de **Benavente**. Sus fuentes son la Commedia dell'Arte y los personajes del teatro español del Siglo de Oro. La obra se desarrolla en un tiempo impreciso con objeto de manifestar así lo que es ya una contante benaventina: los hombres son hipócritas y corruptibles, y la sociedad es una farsa que no tiene arreglo y, por ello, lo mejor es ir creando intereses para ser respetado y honorable. Su continuación *La ciudad alegre y confiada* es mucho peor que la primera, si bien obtuvo un clamoroso éxito. La pieza es claramente reaccionaria, antivanguardista y retórica. Obras también importantes son *La Malquerida y Señora Ama*, ambas de ambiente rural y que se cuentan entre lo más granado del autor.

B) El teatro en verso

Antes de terminar la primera década del S.XX, vuelve a surgir en la escena española en teatro poético, de signo antirrealista, como reacción, de una parte, al teatro realista triunfante y en conexión, de otra parte, con la nueva estética modernista. Pronto una nueva influencia se hará sentir desplazando al modernismo: la influencia del drama romántico, y a través de éste, la del drama nacional del Siglo de Oro.

Dentro del teatro en verso habrá dos tendencias: **el teatro histórico y el drama rural.**

La actitud ideológica que sustenta este tipo de teatro -sobre todo el histórico- es de carácter anticrítico y apologético, cuya razón de ser está en relación de oposición con el movimiento ideológico, de raíz crítica, de la Generación del 98. El teatro poético vendría a ser, en cierto modo, el resultado de una vocación de salvación de algunos mitos nacionales, encarnados en unos tipos históricos del pasado nacional, propuestos como modelos de un estilo, una conducta y unos modos de ser valiosos. Su función fue la de suministrar a la conciencia nacional en crisis unos arquetipos, aunque con el riesgo de la idealización, de la abstracción y de la evasión, peligros que acabaron señoreándolo y convirtiéndolo en un teatro brillante, pero vacío, puro ejercicio de virtuosismo dramático, herido de muerte por su falta de visión totalizadora de la historia, por su desconexión con la realidad nacional y por su apologetismo a ultranza.

Francisco Villaespesa (1877-1936)

Sus dramas constituyen un ejemplo clara de esa mirada hacia las glorias del pasado y se caracteriza por la disociación y la absoluta falta de integración de los elementos líricos y dramáticos. La estructura dramática siempre es floja y, en algunos casos, inexistente; y además las escenas líricas tiene siempre carácter fragmentario en relación a la acción dramática, constituyendo a modo de islas o fragmentos recitados. Sus títulos más significativos son: *El Alcázar de las perlas*, *D^a María de Padilla* y *Abén Humeya*.

Eduardo Marquina (1879-1936)

Es el mejor representante del teatro poético. Su obra puede agruparse en tres géneros dramáticos fundamentales: drama histórico en verso, comedia realista en prosa y drama rural en verso. En el primero y en el último es donde consiguió más éxito.

El drama histórico es el que más cultivó y en él pueden distinguirse dos etapas cronológicas:

La primera tiene como protagonistas héroes de tipo legendario, que actúan como modelos sobre los que se exaltan las virtudes de la raza. Es un teatro poco problemático ya que no invita a meditar en la historia ni en su sentido, sino a comulgar con unos ideales donde se fija la esencia de lo español: *Las hijas del Cid*, *En Flandes se ha puesto el sol* o *D^a María la Brava*.

Su segunda etapa está formada por obras en las que leyenda y heroísmo se concentran en lo religioso, en la exaltación de la fe y la piedad. Sus personajes son héroes religiosos: *Teresa de Jesús*.

Sus mejores creaciones están dentro del teatro rural en verso, ciclo constituido por cinco obras de las que destaca *La ermita, la fuente y el río*. En ellas se acerca a problemas contemporáneos; pero lo que más destaca es la sencillez de los versos, de tipo coloquial, parcos en divagaciones líricas y con bellísimas expresiones.

Antonio y Manuel Machado

Su teatro no es ni valioso como drama ni grande como poesía. Pese a que ambos fueron excelentes poetas, en el teatro ni innovaron ni renovaron, ni manteniéndose dentro de una concepción tradicional del teatro crearon una forma dramática valiosa en sí. Algunas de sus obras se inspiraron en personajes históricos: *Julianillo Valcárcel* o *Juan de Mañara*; y otras son de tema moderno: *La Lola se va a los puertos*.

C) El teatro cómico

Carlos Arniches (1866-1943)

Comienza su carrera de autor dramático instalándose en el triunfante "género chico". Desde *El santo de la Isidra* de 1898, Arniches se especializa en el **sainete** de costumbres madrileñas, aunque el mundo levantino -*Dolorettes*- o andaluz -*Gazpacho andaluz*- aparezca también en alguna de sus obras. Un elemento de gran importancia en el sainete de Arniches es el lenguaje. Para **Ricardo Senabre** el aspecto más importante y original del lenguaje arnichesco es lo que él llama dislocación expresiva, procedimiento que consiste en la deformación intencionada de vocablos y expresiones con fines humorísticos. Se trata de hacer hablar a los personajes como si fueran gente del pueblo, pero para ello se requiere subentender previamente un determinado tipo de popularismo muy ajeno a la realidad. El sainetero casticista y mimético transcribe la jerga que oye con

muy pocos toques. El caso de **Arniches** es inverso: él mismo crea su propio sistema jergal y, para no desconectarlo de lo verosímil, le añade giros, vocablos o expresiones auténticamente populares.

Su otra faceta dominante a partir de 1916, se centra en lo que él llamo **tragedia grotesca**. Se trata de obras en que la peripecia cómica envuelve y zarandea a seres desgraciados o insignificantes, y en las que se funda lo risible o lo conmovedor. Fundamental en la tragedia grotesca es la simultaneidad de lo trágico y lo cómico, la superación de lo patético dramático por lo risible caricaturesco, el juego de comicidad externa y gravedad profunda, el contraste entre la apariencia social o física y el ser íntimo y profundo. A todos estos elementos hay que añadir la unidad intencional, cuyo origen se encuentra en la voluntad de crítica de su autor y constituye la expresión de un sentimiento ante las deformidades de la vida española: *La señorita de Trevélez*, *Que viene mi marido*, *Es mi hombre* y *Los caciques*.

Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

Estrenaron más de doscientas obras teatrales a lo largo de su vida y la enormidad de su producción sólo puede ser entendida desde una concepción del teatro como producto de consumo, construido según recetas y fórmulas con mínimas variaciones internas, tanto temáticas como formales. Los supuestos básicos de este teatro son los de un realismo ingenuo, cuya pretensión es reflejar amablemente la vida, sin que medie interpretación alguna, descartando de antemano toda situación conflictiva, operando una reducción de su objeto, de modo que de éste -la vida- sólo sean considerados como materia dramática sus aspectos más superficiales; se sirven además de un lenguaje tipificado y de unos patrones sentimentales que sirven para enredar y desenredar una acción que, por otra parte, no es nada complicada. En sus obras el ambiente andaluz es el dominante, de ahí que queden adscritas al costumbrismo andaluz.

Surgido su teatro del sainete finisecular, como el de **Arniches**, los **Quintero** llegaron a renovarlo interiormente, purificando temática y estilísticamente, el género chico del retruécano fácil y del chiste grosero y sustituyendo en él progresivamente, la mecánica de la comicidad grotesca a la que tendía, por el limpio cuadro de costumbres andaluzas, en donde buscaban menos la risa que la emoción, aunque ésta fuera de pocos quilates. Entre sus obras destacan: *El ojito derecho*, *El traje de luces*, *El genio alegre* y *Las de Caín*.

Pedro Muñoz Seca (1881-1936)

El nivel más bajo del teatro cómico de esta época se encuentra en el género denominado **astracán**, cuyo creador fue **Muñoz Seca**. Se trata de unas comedias descabelladas, llenas de chistes sin pretensión alguna de calidad. Su único objetivo es arrancar la carcajada, aunque dejan traslucir una visión reaccionaria. Destacan *Los extremeños se tocan* y *La venganza de Don Mendo*, parodia de los dramas zorrillescos o neorrománticos y, de paso, del teatro en verso de esos años. Después de la proclamación de la República, **Muñoz Seca** escribió astracanes en contra de esta, causándole mucho daño dada la popularidad del género. Fue víctima de la guerra civil.

2º) El teatro innovador

A) La GENERACIÓN del 98

Frente a las tendencias vistas aquí, todas ellas de aspecto conservador, surgen otras de indudable interés que, sin embargo, se vieron abocadas al fracaso: tal es el caso del teatro realizado por algunos miembros de la GENERACIÓN del 98, excepción hecha de **Valle-Inclán**.

Unamuno tiene una obra dramática que consta de nueve dramas y dos piezas menores. El teatro no fue para él una creación temporal ni esporádica, sino que surgió como fruto de una dedicación persistente, aunque cortada por sistemáticos silencios, debido no sólo a razones internas en el proceso de su creación literaria, sino a su falta de aceptación por parte de las compañías teatrales, para quienes este teatro resultaba extraño y francamente problemático por lo que a éxito comercial se refiere. **Unamuno** quería en el teatro "pasión, drama, intensidad", pero prescindía de la intriga y de la acción; deseaba hacer un teatro ideológico, pero los símbolos de que se sirve quedan demasiado lejos del espectador. Desnudez y esquematismo son, pues, las características de su teatro: pone en escena a hombres y mujeres que dicen muchas cosas, que sin pudor se confiesan ante el espectador, pero esos seres son, en primer y último término, criaturas que soportan unos conflictos de pura autobiografía unamuniana y no personajes viviendo su propia existencia: *Fedra*, *Raquel*, *Soledad* (estas dos últimas sobre el deseo frustrado de maternidad) y *El otro*.

Azorín, hombre atento a los movimientos vanguardistas y renovadores del teatro, se preocupó por la aparición de lo subconsciente en la escena, por la libertad creadora del director y de los actores, por la relación entre las técnicas cinematográficas y teatrales. Reacciona, pues, contra el realismo en el teatro y, en su lugar, quiere hacer un teatro surrealista, lo que entraña una negativa a hacer una copia minuciosa y prolija de la

realidad. Los temas principales de su teatro son: el tiempo, la felicidad y la muerte; problemas dramáticos de trascendencia pero que, a excepción de la muerte, se quedan en teóricos planteamientos sin profundización en su exposición ni fuerza dramática en su desarrollo. Sus obras más conocidas: *Brandy, mucho brandy, Old Spain, Lo invisible y Angelita.*

Valle-Inclán es el dramaturgo más importante del 98. Nació en Villanueva de Arosa, Pontevedra, en 1866. Inició la carrera de Derecho, pero antes de acabarla se marchó a Méjico, conociendo allí un mundo y un ambiente que había de quedar reflejado en sus obras. De regreso a España se instalaría en Madrid, donde se introdujo de pleno en la vida bohemia de la época; allí perdería en una disputa el brazo izquierdo; se casará con una actriz para separarse de ella al final de su vida. Su figura era inconfundible: manco, con melenas y largas barbas de chivo, con capa, chambergo y chalina, era considerado excéntrico y extravagante, si bien, bajo su apariencia externa se esconde un escritor profundamente inconformista y preocupado por la consecución de nuevas formas de expresión literaria.

Ideológicamente, se mostró desde su juventud en contra de la civilización burguesa a la que consideraba mecanizada y fea; este espíritu antiburgués y la consiguiente repulsa del liberalismo, le llevarían a ensalzar los viejos valores de la sociedad rural arcaizante en la que se había educado, proclamándose "carlista por estética". A partir de 1915 dará un cambio radical y así, aunque se sigue oponiendo a lo mismo, lo hará desde posiciones revolucionarias, que le conducirían a su ingreso en el P.C. en 1933.

En 1936, víctima de un cáncer, muere en Santiago de Compostela.

Paralela a su evolución ideológica encontramos una evolución en su obra que va, desde un modernismo decadente hasta la soberbia creación del *esperpento* y esto, tanto en prosa como en poesía y teatro, pues cultivó los tres géneros.

Su **primera etapa**, caracterizada por un marcado decadentismo, una depravación erótica y un refinamiento sensorial, encuentra su mejor expresión en las *Sonatas*, subtituladas *Memorias amables del Marqués de Bradomín* -prosa- y que constituyen una de las cumbres literarias de su autor. Con un lenguaje dotado de extraordinaria musicalidad, suponen para la prosa española lo que la obra de **Rubén** supuso para la poesía. *Las Sonatas* encuentran su equivalencia en *Aromas de leyenda* -poesía- y *El yermo de las almas* -teatro-.

Su **segunda etapa**, considerada de transición, nos muestra un estilo en evolución donde a la gratuidad del arte por el arte sucede una preocupación por los seres humanos. Fiel exponente de este cambio es la trilogía narrativa *La guerra carlista*; el libro de poemas *El pasajero*, y las *Comedias bárbaras*, formadas por *Cara de plata*, *Águila de blasón* y *Romance de lobos*.

En su **tercera etapa**, **Valle Inclán** produce sus creaciones más originales y crea el *esperpento* en 1920 a partir de *Luces de bohemia*. Ese mismo año, había publicado con anterioridad *Divinas palabras*, violento drama y una de las cimas del autor, cuyo mundo sórdido recuerda el de las *Comedias bárbaras*, y en el que a las deformidades morales y sociales corresponde un lenguaje desgarrado y con frecuencia brutal. Producciones narrativas esperpénticas son *El ruedo ibérico* y *Tirano Banderas*; *La pipa de kif* muestra el esperpentismo poético. Y en teatro el *esperpento* aparece en cuatro producciones: *Luces de bohemia*, y la trilogía *Martes de Carnaval* formada por: *Los cuernos de Don Friolera, las galas del difunto y La hija del capitán*.

Veamos ahora qué es el *esperpento*:

El diccionario de la RAE da dos definiciones para el término:

1º.- Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.

2º.- Desatino, absurdo.

Y **Valle** parece hacer caso de ambas acepciones para recrear el término y referirse con él a la nueva estética creada por él. **Valle** definió el *esperpento* en dos textos dramáticos: *Luces de bohemia* (Escena XII) por boca de **Max Estrella**; y *Los cuernos de Don Friolera*, por boca de **Don Estrafalarío**. Pero hay un texto más donde **Valle-Inclán** define el *esperpento*: se trata de un artículo de A.B.C. de 1938, que reproduce una entrevista hecha al autor, el cual declara que hay tres formas de ver el mundo estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Esta tercera forma consiste en **mirar al mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía... Los dioses se convierten en personajes de sainete... Y esta consideración es la que me movió a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento.**

Podría deducirse de estas palabras que el *esperpento* es una creación espontánea e individual de **Valle-Inclán**, pero algunos hechos nos obligan a incluirlo en un marco más general. Así, **Zamora Vicente** incluye al esperpento dentro de la literatura finisecular española y señala *la parodia de la literatura teatral* como precedente del *esperpento*; en efecto, este usa muchos recursos presentes en las parodias, como por ejemplo la disimulación de nombres conocidos bajo los cuales el espectador medio sabe que se oculta algo o el uso de peleles y fanticos. **Antonio Risco**, por su parte, incluye la creación de **Valle** en una corriente de esperpentismo que se da en la Europa de finales del S.XIX y comienzos del XX, en la literatura y en el arte, y de la que son manifestaciones determinados aspectos del expresionismo alemán, las parodias de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias de Apollinaire etc.- No es que se trate de influencias, sino de que el esperpentismo es fruto de una determinada situación histórica, ya no sólo individual ni siquiera nacional, sino europea. A esto habría que añadir, desde luego, la valoración de la corriente barroca española representada por **Quevedo** y **Goya**, así como diversas circunstancias de orden personal, entre las cuales no hay que olvidar los graves problemas de orden económico y familiar que tuvo que sufrir el autor durante gran parte de su vida.

B) La GENERACIÓN del 27

Tres son las facetas destacables en la creación dramática de la GENERACIÓN del 27: depuración del teatro poético, incorporación de las formas de vanguardia y el propósito de acercar el teatro al pueblo, facetas que, por lo demás, confluyen en ciertos casos. Así, compañías como **La Barraca**, de **Lorca** o **El teatro del pueblo** de **Casona**, llevan por tierras de España un espectáculo variado, en que junto a los clásicos figuran títulos de un teatro estéticamente nuevo.

Rafael Alberti: aunque vinculó su inspiración a las directrices de una literatura comprometida, su obra teatral se inicia en momentos de crisis espiritual íntima, que le llevarían a entender su primera obra como un auto sacramental: *El hombre deshabitado*, donde escenifica la creación, tentación y caída del hombre a través de una forma alegórica que, si por una parte conviene a la forma tradicional del auto, por otra entronca con la simbología difícil y misteriosa del surrealismo. Su grado de compromiso político le llevó a entender el teatro como forma de lucha para la concienciación y divulgación de ideas políticas. Este tipo de teatro lo inicia con *Fermín Galán*, sobre la intentona reprimida de la proclamación de la República en Jaca. Tendrían que pasar muchos años de exilio para que **Alberti** escribiera su mejor pieza de teatro político, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, en la que funde a través de la encarnación de los personajes de Goya, la Guerra Civil y la Guerra de la Independencia, como único episodio bélico, en donde el distanciamiento brechtiano se hace patente.

Alejandro Casona tiene como principales valores de su teatro su perfección constructiva y el tiento con el que sabe combinar realidad y fantasía. Pero su diálogo adolece de amaneramiento literario y sus personajes suelen ser bastante convencionales. No obstante, comparado el suyo con el teatro que se hacía en los años 40, es un teatro de gran altura: *La sirena varada*, *Nuestra Natacha*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *Los árboles mueren de pie* y *La dama del alba*.

FEDERICO GARCÍA LORCA: LA CASA DE B. ALBA (TEMA 9)

Federico García Lorca es el mejor dramaturgo de la Generación del 27. Nació en Fuente vaqueros (Granada) en 1898. En Granada inició las carreras de Letras y Derecho, si bien sólo terminó la segunda. Además estudió música y fue gran amigo de **Manuel de Falla**. En 1919 se instala en la **Residencia de Estudiantes**, en Madrid, y traba relaciones con escritores consagrados como **Juan RAMÓN** o artistas jóvenes, como **Dalí** o **Buñuel** y con los poetas de su mismo grupo poético a la cabeza de los cuales se sitúa enseguida. En 1930 irá a Nueva York y esta experiencia lo marca extraordinariamente. De regreso a España funda en 1932 **La Barraca**, grupo teatral universitario con el que recorre los pueblos de España representando obras clásicas. En 1933 va a Buenos Aires, donde sus dramas obtiene gran éxito. Y, de nuevo en España, prosigue su trabajo infatigable de poeta, autor dramático, director escénico...

Ya en vida, su trabajo fue enormemente reconocido, pero a la vez le atrajo envidias y resquemores, por ocupar en él un lugar privilegiado los seres más desprotegidos de la sociedad (gitanos **-Romancero gitano-**, negros **-Poeta en Nueva York-**, mujeres -en casi todos sus dramas). Todo esto lo condujo a su asesinato a comienzos de la guerra civil en 1936.

La personalidad de Lorca ofrece un doble rostro: por un lado, una vitalidad arrolladora; pero por otro, un íntimo malestar, un sentimiento de frustración que anuncia su trágico destino y que unificará su producción poética y teatral.

Su actitud ante la creación poética es rigurosísima, esto es, a sus dotes para la poesía le añade el trabajo consciente, procedente de su esfuerzo constante y de una técnica cada día aprendida. Así surge una de las poesías más asombrosas de nuestra literatura; una poesía en que la pasión y la perfección, lo humanísimo y lo estéticamente puro conviven. A ello contribuyen en buena parte, sus profundas raíces en lo popular que, con lo culto, van profundamente hermanados en su obra.

En sus composiciones poéticas se pueden ver varias facetas. En un primer momento, su poesía muestra influencia de Bécquer, del modernismo, Machado o Juan Ramón (**Libro de poemas**(1921), o bien intentos de poesía pura y vanguardias (**Canciones**) o el entronque con la poesía popular, como se ve en **Poema del Cante Jondo**, un libro lleno de dolor, de ayes, de muerte, en el que Lorca expresa su propio dolor de vivir a través del dolor que rezuman los cantos "hondos" de su tierra.

Más tarde, escribirá una de sus obras más importantes y que más fama le dio, **Romancero gitano**, obra en la que el poeta canta a esa raza marginada y perseguida, elevando el mundo de los gitanos a la altura de un mito moderno. El significado de ese mito le sirve para ilustrar el tema del destino trágico que late en toda su obra. Las figuras que pueblan el Romancero son seres al margen de un mundo convencional, marcados por la frustración o abocados a la muerte. En realidad, según Lorca, "en el libro sólo hay un personaje real, que es la pena que se filtra". Por todo el libro hay una tremenda ansia de vivir que topa contra la imposibilidad de hacerlo. En su lenguaje se funden lo culto (y hasta lo vanguardista) con lo popular con el empleo de metáforas audaces que refuerzan la pasión y la elementalidad de los mensajes.

Con **Poeta en Nueva York**, adopta la técnica surrealista, que utiliza para dar cauce a la conmoción espiritual que le produce ese mundo extraño y absurdo. Sus poemas se llenan de sentido social: son desgarrados gritos de dolor y de protesta ante la explotación y marginación de los seres humanos. Renueva su lenguaje, alejándolo de la vía popular y sustituyéndolo por el versículo amplio y repleto de imágenes alucinantes.

Tras esta obra, se dedicará más al teatro pero, aún así, todavía escribe obras importantísimas como **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías** o los **Sonetos del amor oscuro**.

Como dramaturgo es el mejor de su GENERACIÓN. Poeta antes que autor dramático, se planteó la necesidad de cambiar el rumbo de un género que carecía de dignidad y grandeza. Si **Unamuno** había escrito años antes que "a la dramaturgia española le falta pasión, tragedia, drama, intensidad", **García Lorca** intentará restituirlas al escenario español y por un camino opuesto al de **Valle**: actualizando y no deformando la tragedia clásica. Con todo, no será éste el único camino que intente. Escribirá también farsas y unos dramas surrealistas. Pese a la disparidad de estas tres direcciones, hay aspectos comunes que abordaremos brevemente.

La crítica ha intentado buscar una veta común en la **temática** lorquiana, estableciendo como idea central de todas sus obras, bien el **amor imposible o frustrado**, bien el **conflicto entre el deseo y la realidad** bien el **enfrentamiento entre el principio de autoridad y libertad**. Cualquiera de estas formulaciones puede

ser válida, pues el deseo de realización personal de sus héroes -o mejor heroínas- se muestra siempre bajo el aspecto amoroso, y su libertad, en este sentido, está condicionada por causas sociales. En otras palabras, su teatro plantea la imposibilidad de realización total, a través del amor y la libertad, de unos personajes insertos en un mundo lleno de convenciones que imposibilitan su intento.

Los **personajes femeninos** ocupan el centro de la dramaturgia lorquiana, en la que suelen ser protagonistas. Al ser un teatro directamente inspirado en un pueblo, el español, y en una época concreta, la suya, **Lorca** comprende que la **mujer**, marginada y utilizada sistemáticamente por una sociedad patriarcal y machista, puede encarnar más dramáticamente ese ansia de libertad y realización a que antes aludíamos. Por eso, sus mujeres -**Mariana Pineda, Belisa, Yerma, Adela**...- serán de una u otra forma rebeldes, con una rebeldía tristemente ineficaz o trágicamente autodestructiva.

El **lirismo** es un componente básico del teatro de **Lorca**. Sus dos primeras obras -**El maleficio de la mariposa** y **Mariana Pineda**- están escritas íntegramente en verso. La última -**La casa de Bernarda Alba**- íntegramente en prosa. En las otras alterna el verso y la prosa pero, en cualquier caso, todas se ven afectadas por el componente lírico. Este, que aparece en muchas escenas cumbres de sus tragedias, por ser lo más opuesto a la sobriedad verbal que requiere el momento, corre el riesgo de convertirse en retórica, yendo así en perjuicio de lo específicamente teatral. El mismo Lorca debió de advertirlo, y de ahí la desnudez que fue imprimiendo poco a poco a su lenguaje.

En cuanto a su **lenguaje**, se observa junto al empleo de un habla de claro sabor popular, un poderoso aliento poético. Son sus rasgos más patentes la presencia de **símbolos**, de **metáforas**, de **comparaciones** y de un lenguaje, en general, lleno de **connotaciones**.

Por lo que respecta a las **obras de Lorca**, las agruparemos en tres apartados: tragedias, farsas y dramas surrealistas.

Tragedias.- Destaca en primer lugar, **Mariana Pineda**, escrita en verso. El tema -la heroína granadina ajusticiada por bordar una bandera liberal-; su protagonista -símbolo del amor y la libertad cercenados por la muerte-; y la afirmación explícita del "fatum" ("...el hombre es un cautivo y no puede liberarse...") sitúan a esta obra en el camino que llevaría a **Lorca** a su mejores logros. Pero estos elementos no se manejan de forma trágica sino lírica, lo que se traduce en un desarrollo dramático todavía torpe e inexistente. Su siguiente obra es **Bodas de sangre**: basada en tres pilares fundamentales, que son el amor (entendido como atracción fisiológica), el odio y la muerte, cuenta el rapto de la novia, durante la boda, por su antiguo pretendiente, la persecución de los fugitivos por el marido y el duelo a navaja en el que sucumbirán los dos rivales. Nadie es culpable, pero a todos los destruye el destino, un doble destino: biológico -la llamada del sexo- y social -unas estructuras adversas que los personajes tratan de romper-. En **Yerma**, **Lorca** dramatiza la obsesión por la maternidad de una mujer que ve transcurrir los años sin que llegue el hijo, que siente su esterilidad como una humillación, y que al fin, cargada de odio ante un destino absurdo que la ha hecho marchita, se rebela contra él matando al marido. La tragedia se convierte así en antitragedia, pues Yerma da la vuelta al "fatum" y será no-madre voluntaria definitivamente. **Doña Rosita la soltera** es un drama sobre la espera inútil del amor. **Lorca** se asoma aquí a la situación de la mujer en la burguesía urbana, a la soltería de las señoritas de provincias y a su marchitarse como las flores. De nuevo, pues, la condena a la esterilidad, a la frustración. Y por último, **La casa de Bernarda Alba**.

Farsas.- **Lorca** hizo farsas bien para guiñol -**Retablillo de don Cristóbal**- bien para personas -**La zapatera prodigiosa**-, con la intención de conectar con la gente a través de fórmulas ingenuas y populares. Son piezas ligeras, llenas de colorido y desenfado, aunque con un dejo de melancolía, en las que, sin apartarse mucho de su temática habitual, sustituye la mirada trágica por otra compasiva y humana. El lirismo se encuentra aquí más justificado por la atmósfera poética que las envuelve.

Dramas surrealistas.- Son **Así que pasen cinco años** y **El público**. Es un teatro de experimentación tanto temática como técnicamente. La complejidad de sus símbolos y su aparente incoherencia lo hacen de difícil interpretación y lo emparejan con su obra poética **Poeta en Nueva York**. El excesivo simbolismo de estas obras en las que se mezcla sueños y realidad puede deberse a un doble motivo: la obsesión de crear una expresión universal y al mismo tiempo, la utilización de una complicada imaginación que encierra problemas de tipo sexual.

ESTUDIO MONOGRÁFICO DE LA CASA DE BERNARDA ALBA

Escrita en 1936, poco antes de ser asesinado, **Lorca** no vería nunca estrenarse esta obra que para muchos es la cima de su teatro.

Partiendo de un ambiente pueblerino, evocado desde el plano de la niñez, se proyecta en la obra una trama totalmente inventada: tras la muerte de su segundo marido, **Bernarda Alba** impone a sus cinco hijas, como luto, una larga y rigurosa reclusión. Son reales, en su mayoría los nombres de los personajes aunque ninguno de ellos es fiel a su remoto modelo. También proceden de la realidad personajes que no son de la Casa -**Prudencia, la Poncia**- y algunas referencias -la alusión al marido de **Prudencia** que, resentido con el pueblo no lo pisaba y salía directamente al campo por las bardas del corral-. El carácter y la relación mutua de las hijas obedecen, sin embargo, no a datos de la realidad, sino a exigencias del mecanismo de la trama creada. Quizás el personaje más fiel a su modelo sea **Mª Josefa** que no procede, sin embargo, de un medio rural. Esta **Mª Josefa** era la abuela de unas lejanas parientes de los **Lorca**, víctima de una locura erótica que afloraba en un incongruente y continuo discurso, de ritmo acelerado y lleno de reiteraciones y que sin duda **Federico** supo recoger y poetizar.

Tema y subtemas

La acción de **La casa de Bernarda Alba** transcurre en un espacio hermético y está enmarcada por la última y primera palabra que **Bernarda** pronuncia: "Silencio". Del primer al último silencio impuesto por la voluntad de **Bernarda** se desarrolla el conflicto entre dos fuerzas mayores: **el principio de autoridad encarnado en Bernarda y el principio de libertad representado por las hijas**. El principio de autoridad responde a una visión clasista del mundo en donde cristaliza una moral social fundada en preceptos negativos, limitaciones y constricciones, y condicionada por el **qué dirán** y por la consiguiente necesidad de defenderse, aislándose de esa vigilancia social y alienante. Esa omnipresencia de **el otro**, que vulnera la intimidad y libertad del individuo es de gran importancia en esta y otras obras de **Lorca (Dª Rosita, Yerma)**. En la obra que comentamos dice **Bernarda** a **Angustias**: "Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar" (Acto III). Cuanto **Bernarda** hace y dice, la férrea tiranía a que somete a sus hijas, responde a ese fin: el de conseguir una buena fachada ante y frente a los otros, aunque sea a costa de mentiras, hipocresías y silencios. Tal es el significado de sus palabras finales tras el suicidio de **Adela**: "Ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! No es la muerte de la hija sino que los demás la señalen con el dedo, lo único que parece preocuparle. Difícilmente cabe imaginar un acatamiento mayor a los tabúes de una moral sexual vigente. Pero además de lo social, hay otra fuerza más oscura y primitiva en la raíz del principio de autoridad del que antes hablábamos: **el instinto del poder**. Poder que se quiere absoluto y que será llevado hasta la negación no ya sólo de toda libertad personal, sentimiento o aspiración, sino incluso a la misma negación de la realidad. Porque **Bernarda** no es sólo la hembra autoritaria y tirana, según la definen la **Poncia** y la **Criada**, sino, fundamentalmente ese instinto de poder de valor absoluto que niega la misma realidad, que niega que lo otro y los otros existan.

Frente a ese instinto de poder se opone, como fuerza conflictiva, otro instinto no menos fundamental: **el sexo**. Sexo tan ciego en su elementalidad como el instinto del poder. Con lo cual el principio de libertad se revela como otro absoluto. La consecuencia es la **imposibilidad esencial de todo compromiso y de toda comunicación**. **Bernarda** y sus hijas están frente a frente, aisladas e incomunicadas. Del enfrentamiento de ambas, sólo puede resultar la destrucción de una de las dos fuerzas en oposición.

En un universo así estructurado sólo caben dos salidas, caso de no aceptar la ley impuesta por **Bernarda**: o la locura (**Mª Josefa**) o el suicidio (**Adela**), formas ambas extremas y límites de la evasión o de la rebelión respectivamente.

La tragedia, pues, denuncia un orden social autoritario, al denunciar la crueldad y contradicciones de una de sus instituciones básicas: la familia patriarcal de la que es víctima la mujer. En la obra se nos dice con bastante detalle cuál es el papel que la sociedad designa a la mujer: el matrimonio y los hijos, y aquél es algo que se decide al margen de la inclinación de los individuos. La vida familiar no será, pues, la amorosa convivencia de un hombre y una mujer, sino el acatamiento de una función social distinta y opuesta en el caso de ambos.

Estructura

La casa de Bernarda Alba responde al tradicional esquema de los tres actos, ejecutados con acusado rigor estructural, y en cada uno de ellos se observa una distribución tripartita. Comienzan los tres con una especie de introito, muy dibujado en el primero en el que casi se dibuja un prólogo, que prepara la sensacional entrada de **Bernarda**. El acto se termina con el arrastre de **Mª Josefa** a su habitación, llevado a cabo por las hijas de **Bernarda** y las criadas, escena de gran violencia sobre la que destacan las voces de la anciana.

El segundo acto se inicia con una escena doméstica: las hijas, alrededor de la **Poncia** cosen sábanas de boda para el ajuar de **Angustias**. El acto termina con la escena exterior del linchamiento, presente en el escenario por los ruidos de la muchedumbre.

El tercer acto se inicia con otra escena en reposo, sustentada por el tema de la visita. De aquí se parte para llegar in crescendo al suicidio final.

En el centro matemático de la tragedia se sitúa la escena invisible de los segadores y la única participación del canto -salvo el de **Mª Josefa** del final-; fugaz distensión lírica a la que es tan proclive el teatro de **Lorca**.

Si prestamos atención, nos daremos cuenta de que la acción determinante de la tragedia no se presenta al público sino que se recata; nos referimos a la relación clandestina entre **Pepe el Romano** y **Adela**, lo que contribuye felizmente a reforzar la tensión. Hay, pues, una acción oculta y otra aparente, sobre cuya relación se erige la tensión psicológica de la obra; la acción clandestina pasa a la representada bajo forma de recelo, sospecha, alusiones y está calculadamente dosificada de modo que la confianza de **Bernarda** en su vigilancia constante cobra verosimilitud.

El espacio escénico

El vigor dramático del personaje central, **Bernarda**, acaba por oscurecer la intención del título: **La casa de Bernarda Alba**. El núcleo del sintagma es **casa**, subrayado por la asonancia de **Bernarda** y **Alba**, que determinan ese predominio de "aes", el cual señala acaso la intención intensificante del autor.

En lo que respecta al mero espacio físico, vemos que la casa está construida en el diálogo -y en la acción-; como totalidad, es aludida en muchas ocasiones por los distintos personajes -**Bernarda** dice en seis ocasiones "esta casa"-, incluso de forma metafórica, realzando su carácter cerrado -convento, presidio, infierno-. Se mencionan además las diversas piezas de la casa: sala, dormitorios, patio, corral, habitaciones en general, aparte de armarios, alacenas, paredes, tabiques, suelos o techos. Por la acción, se puede saber que la casa hace esquina y que una fachada da a la calle y otra al callejón, además de la puerta del corral. Las menciones son tantas que acaba por ser una especie de personaje mudo.

Y, naturalmente, el espacio limítrofe -puertas y ventanas- asume una función capital. Parece como si el cantar de los segadores del segundo acto, quisiera simbolizar la participación de estos elementos arquitectónicos: "Abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo". Clara es la función de la ventana, única forma de atisbar el mundo exterior (para ver a los segadores, a **Pepe el Romano** cuando se acerca o se va, para conversar con él a través de la reja) y firme barrera y a la vez conducto que frena o da vuelos a la imaginación de las habitantes de la casa. Más importante es aún la función de la puerta: recordemos la escucha de las hermanas tras la puerta de sus respectivos cuartos en el segundo acto y el final del mismo, en el que **Bernarda** defiende como un reducto la puerta de salida frente al movimiento de sus hijas. Quizás la más eficazmente dramática de las escenas del tercer acto es la lucha de **Adela** y **Martirio** frente a la puerta del corral y, finalmente, la puerta que hay que forzar para descubrir el cuerpo de **Adela**.

Toda la obra se mueve hacia el interior de la casa. El primer acto ocurre en la sala de entrada; el segundo, en una sala interior a donde dan los dormitorios; el tercero, en el patio. La acción visible termina en la puerta del patio que da acceso al corral. Más allá estará el mundo natural, el caballo garañón que se agiganta en la noche de la tragedia entre el desatado ladrido de los perros, mientras las estrellas brillan como puños; mundo de invitaciones y de instintos. De ese ámbito saldrá en huida **Pepe el Romano**, por la puerta última de la casa hacia la vida, en perfecto contrapunto con el ingreso de **Adela** a su habitación, en una huida hacia la muerte.

Dentro del espacio cerrado de la casa hay una reclusión aún más estrecha, la de **Mª Josefa**, que se evade desde su cuarto hacia la casa misma, movimiento que intensifica el valor simbólico del personaje que viene a ser como la semilla en la fruta.

Más dentro de la reclusión física y psicológica, toda la obra está acibillada de ecos, rumores, sonidos del exterior: el canto de los segadores, el linchamiento, el ladrido desatado de los perros, el diálogo de **Bernarda** con los mozos de cuadra (personajes masculinos invisibles como los hombres del duelo del primer acto), el silbido de **Pepe el Romano** (su única presencia en escena), las coces del caballo en la pared... Todo concurre para poner de relieve la solidez de la casa. Pocas veces se ha construido un ambiente espacial con técnica más acabada, ni mayor conciencia de su función dramática.

Personajes

Bernarda es el personaje central de la obra. Su mentalidad está presa de las **convenciones morales y sociales** más antiguas. Se rige por el "qué dirán" al que condiciona sus actuaciones y la de su familia. Tiene una **concepción machista** de la sociedad: "Hilo y aguja para la hembra, látigo y mula para el varón". A los hombres todo se les permite, en cambio a las mujeres -que sólo son hembras- se les exige obediencia y servidumbre. Posee además un fuerte **orgullo de casta** que procede del lugar que ocupa en la escala social y que le lleva despreciar a cuantos están por debajo de ella -opinión respecto a los pobres, trato al servicio, casamiento de sus hijas-. Representa la **autoridad y el poder** en su estado puro; así lo indica el bastón que lleva siempre -y que al final parte su hija-, su forma de expresión, siempre llena de órdenes; las opiniones de los demás en torno a ella -mandona, dominante-. Todo ello la convierten en un personaje fuertemente individualizado y dotado de gran fuerza dramática.

Las hijas de **Bernarda** encarnan un abanico de actitudes que van desde la sumisión a la rebeldía; son **Angustias**, **Magdalena**, **Amelia**, **Martirio** y **Adela**. La boda de **Angustias** con **Pepe el Romano** atrae la envidia de sus hermanas que coinciden en ver lo injusto de la situación pues es su dinero lo que atrae al pretendiente, catorce años menor que ella. **Angustias** no parece sentir cariño por sus hermanas sino sólo alivio por salir de la casa. **Martirio** es la encarnación de la envidia y el resentimiento, sentimientos estos que conducen a la muerte a su hermana **Adela**. Esta es la más rebelde de todas y, dentro de su fragilidad, la más fuerte, pues su amor y su ansia de libertad le llevan no sólo a desafiar a su madre y a su hermana, sino a la sociedad. Más desdibujadas están **Magdalena** -desengañada- y **Amelia** -ingenua- pero, en cualquier caso, todas son figuras individualizadas. Personaje importante es **La Poncia**, vieja criada de la casa, que mantiene un cierto grado de confianza con **Bernarda** pero por la que no siente

ningún cariño, pues esta no para de ponerla en su sitio y recordarle su origen. Está llena de rencor hacia su ama y no quiere a ninguna de las hijas -"no os tengo ley a ninguna"- aunque es la única que introduce el elemento humano en las relaciones que se mantienen dentro de la casa, a la par que representa la sabiduría popular. Importantísima es, por último, la figura de **Pepe el Romano**, omnipresente en toda la obra pese a que no sale ninguna vez en escena. **Pepe** es el objeto del deseo de las hijas, el pretexto para que se rompa la armonía familiar, como muy bien sabe ver **Mª Josefa** en su delirio, personaje lleno de poesía y que actúa como portavoz de los sentimientos latentes en la obra: frustración de las mujeres, anhelo de matrimonio y maternidad, ansia de libertad -"déjame salir" _

Lenguaje

Importante es la **maestría del diálogo**: fluidez, nervio, intensidad; predominio de réplicas cortas y rápidas y, a veces, sentenciosidad. Pero sobre todo, llama la atención la **mezcla de realidad y poesía**.

En muchas ocasiones tiene un **fuerte sabor popular**, que no desciende a vulgarismos fáciles, sino que se manifiesta en el empleo de determinados giros y palabras y en un peculiar gusto por la hipérbole y la creatividad. Pero a la vez, como dijimos, tiene un alto contenido poético, como se muestra en el uso de imágenes y comparaciones puestas en boca de todos los personajes.

NOTA IMPORTANTE: SI SE OS PREGUNTA POR “LA GENERACIÓN DEL 98” TENÉIS QUE RESPONDER:

-DIFERENCIAS ENTRE MODERNISMO Y 98

-CARACTERÍSTICAS GENERALES

-POESÍA DEL 98: MACHADO

-LA NOVELA DEL 98: CARACTERÍSTICAS Y AUTORES: UNAMUNO, BAROJA

-TEATRO DEL 98: CARACTERÍSTICAS Y AUTORES. UNAMUNO, AZORÍN, VALLE INCLAN

SI SE OS PREGUNTA POR LA GENERACIÓN DEL 27:

-CARACTERÍSTICAS GENERALES

-REPRESENTANTES EN POESÍA

-TEATRO: CARACTERÍSTICAS Y REPRESENTANTES