





PLANETA

CONTEMPORÁNEO

# **BODAS DE SANGRE**

FEDERICO GARCÍA LORCA

INTRODUCCIÓN DE FERNANDO LÁZARO CARRETER

GUÍA DE LECTURA DE JUAN FRANCISCO PEÑA

Colección Planeta Lector

Diseño de colección: departamento de diseño Grupo Planeta

Ilustración de cubierta: Shutterstock

© 2012, Herederos de Federico García Lorca

© Espasa Libros, S. L. U., 2010

© 2012, Editorial Planeta Colombiana S. A.

Calle 73 N.º 7-60, Bogotá

ISBN 13: 978-958-42-3050-8

ISBN 10: 958-42-3050-6

Primera impresión: noviembre de 2012

Segunda impresión: enero de 2014

Tercera impresión: agosto de 2015

Cuarta impresión: febrero de 2017

Quinta impresión: marzo de 2018

Sexta impresión: agosto de 2019

Impreso por: Carvajal Soluciones de Comunicación S. A. S.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, sin permiso previo del editor.

## Biografía

Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 1898-Víznar, 1936), hijo de un rico propietario y de una maestra, vivió una infancia rural a la que sumó una completa formación. Se trasladó a Madrid, donde se alojó en la Residencia de Estudiantes y conoció a sus compañeros de generación y a muchas figuras del panorama artístico. En este ambiente conoce las Vanguardias, pero su personal sensibilidad sobrepasa las modas y triunfa definitivamente con su emblemático *Romancero gitano*.

Tras vivir una enriquecedora temporada en Cuba y Nueva York (el impacto de esta ciudad da lugar a *Poeta en Nueva York*), vuelve a España. Durante la República, dirige la compañía La Barraca, grupo teatral universitario con el que lleva el teatro clásico por todos los rincones de España. En 1933 visita Buenos Aires, donde sus dramas obtienen gran éxito. De regreso, Lorca, que es ya poeta de éxito, manifiesta públicamente sus ideas de izquierdas; este hecho lo pone en el punto de mira de los nacionales que lo asesinan nada más estallar la guerra civil, dos meses después de terminar *La casa de Bernarda Alba*. Otras obras destacadas del autor son *Poema del cante jondo*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, *Mariana Pineda* y *El público*, todas ellas publicadas en Austral.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN de Fernando Lázaro Carreter .....	9
El teatro de Federico García Lorca .....	9
Un teatro didáctico .....	9
Esquema del teatro lorquiano .....	13
Esbozo de análisis: poesía y teatro .....	13
Tragedia, realidad y mito .....	18
<i>Bodas de sangre</i> .....	23
Sobre la base de un suceso real .....	23
Una obra de teatro poético y musical .....	27
Realismo y fantasía .....	29
Dos fidelidades .....	31
 BIBLIOGRAFÍA .....	 35

## BODAS DE SANGRE

Acto primero .....	39
Acto segundo .....	81
Acto tercero .....	127
 GUÍA DE LECTURA, por Juan Francisco Peña .....	 161
Cuadro cronológico .....	163
Documentación complementaria .....	169
Taller de lectura .....	179





## INTRODUCCIÓN

EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

### *Un teatro didáctico*

Los dramas de Federico García Lorca han asumido en el mundo, prácticamente, la representación del teatro español de los últimos cincuenta años. El poeta no hubiera sospechado esta paradoja: que un teatro de intención didáctica como es el suyo, pensado en función de su pueblo, iba a quedar prácticamente desconocido para éste durante muchos años, y, por el contrario, que el público no español iba a adueñarse de él como de un producto típico, fabricado a su medida, a la medida de una idea muy divulgada de España. Pero éstos son los azares de la historia.

Las circunstancias que le han abierto de par en par los escenarios mundiales son de todos conocidas. Y no me refiero a las penosas circunstancias de la muerte de Lorca, sino a aquellas otras radicadas en su arte mismo. Federico escribe en un momento de extrema fatiga biológica dentro de la literatura europea; ésta aparece marcada con signos de radicalidad estética o de sutileza dialéctica. Pero he aquí que, en la literatura española, esa fatiga, esa «decadencia», no existe. Hay el Valle-Inclán de las guerras carlistas y de los esperpentos, el Solana de contundencia terrible en su prosa y en su pintura, el Falla denso y ardoroso... Federico, que comenzó como un de-

cadente, se acompasó pronto a este paso. Y el instante de asomarse a Europa le llega, precisamente, cuando el hombre europeo, trágicamente desenmascarado por la guerra, se afirma en su raíz de hombre. Eran muchas las causas coincidentes; el teatro de Lorca tenía que triunfar: su primitivismo pasional, su sinceridad desgarrada, su ambiente vivo y coloreado, fueron pronto prendas de una estima unánime.

Acabo de aludir a la intención didáctica de Federico García Lorca, y ello quizá no haya dejado de extrañar a alguien. ¿Didactismo, en un escritor de tan subidos valores estéticos? Piénsese, sin embargo, en el director de «La Barraca», aquella generosa empresa que llevaba las obras de Rueda, de Cervantes, de Lope, a las bocas de las minas, a las eras, a las plazas de los pueblos. Lorca justificaba las fatigas de la empresa por un hecho que no se cansaba de proclamar: aquel público rural gozaba más intensamente el placer del espectáculo que el público urbano. Ese mensaje, esa misión de arte, insistía él, es necesaria para la regeneración cultural del país.

Permitáseme citar unas palabras suyas, que constituyen un marco excelente para encuadrar estas intenciones sociales, y las estéticas que puso en su teatro. Pertenecen a una charla que pronunció dos años antes de su muerte. A raíz del estreno de *Yerma*, las compañías teatrales madrileñas solicitaron una representación especial, de madrugada, para que los actores pudieran contemplarla. En esa representación, insólita en los hábitos teatrales españoles, García Lorca dijo:

Yo no hablo esta noche como autor, ni como poeta, ni como estudiante sencillo 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 achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

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.

Estas palabras tienen la fecunda consecuencia de mostrarnos, sin lugar a dudas, el aspecto docente, moralizador y de acción social, del teatro de Lorca, y de indicarnos la fuente inmediata de sus conflictos y hasta los medios para su planteamiento. Vamos a detenernos en la primera inferencia, antes de pasar a la segunda; vamos a examinar las condiciones en que nuestro poeta es un escritor didáctico.

Cuando se habla de teatro didáctico, esta designación puede llevarnos a pensar en las modalidades teatrales que representan Piscator o, en el polo opuesto desde el punto de vista del método, Bertolt Brecht. Y, sin embargo, nada más erróneo que esa posible aproximación, favorecida también quizá por las trágicas circunstancias que acompañaron la muerte de nuestro poeta. Hoy sabemos que ésta le llegó cuando estaba escribiendo obras de muy activa intención político-social, y de enérgica oposición a la moral tradicional; pero, de hecho, lo que dio a conocer en su breve vida, sólo en muy escasa medida poseía esos rasgos. No era el suyo un arte comprometido, en el sentido fuerte de este término, y mucho menos el de una facción. En cuanto arte que podemos llamar nuestro todos sus compatriotas, no se equivocan los que, fuera de nuestras fronteras, han visto el teatro de Federico García Lorca como cifra de la dramática española contemporánea.

El éxito de Lorca, al estrenarse sus obras en Madrid, fue notable. Afectó sobre todo a una extensa parte de la burguesía culta. Pero no puede calificarse de éxito popular. Su teatro buscaba al hombre en sus raíces anteriores al enfrentamiento y a la lucha política. Ese apoliticismo se manifiesta palmariamente ya en el Lorca joven de *Mariana Pineda*, escrita en 1925 y estrenada dos años después. La historia de aquella heroína liberal, ajusticiada por bordar una bandera y por estar implicada en una conjura antiabsolutista, constituía una excelente ocasión para aludir a la entonces vigente dictadura del general Primo de Rivera. Pero Lorca hace de su obra una bella tragedia de amor, en la que resuena, eso sí, su exigencia de libertades políticas, pero sin enturbiarla con alusiones o referencias contemporáneas. El simple roce con lo efímero político —no con lo social— compromete siempre la entidad de la obra de arte. La *Antígona* de Anouilh seguiría viviendo aunque se ignorase que fue escrita durante la ocupación de Francia. *Mariana Pineda* nace en un contexto histórico de dictadura; pero nadie podría descubrirlo en el texto de la tragedia.

Puede preguntársenos cómo se hace compatible esta pureza de intenciones estéticas y políticas que venimos postulando para García Lorca, con el didactismo que él mismo se propone. Sencillamente, no confundiendo didactismo con «provocación» o «acción social». Lorca continúa una línea muy definida entre los pedagogos y los sociólogos españoles, desde finales del siglo XIX, lo que propende a edificar la sociedad española sobre bases previas a su diversificación política, mediante la dignificación de las condiciones espirituales y materiales de su existencia. Era éste el ambiente intelectual que rodeaba a Lorca y al que él mismo contribuyó con sus empresas de teatro popular así como con su propia creación artística. Se trataba más de educar que de enseñar, de afinar y refinar los espíritus, de favorecer formas de convivencia anteriores a la acción, como garantía del orden, del éxito y de la templanza de esa acción.

### *Esquema del teatro lorquiano*

La crítica —véase Ruiz Ramón (1975) o García Posada (1980)— suele catalogar el teatro de Lorca en estos cuatro grupos:

1. *Comedias «irrepresentables» o «imposibles»: El público y Así que pasen cinco años.*

Enlazan con los diálogos en prosa —*El paseo de Buster Keaton, La doncella, El marinero y el estudiante y Quimera*— y se inscriben dentro del ciclo del gran libro *Poeta en Nueva York*. Aunque de hecho sean actualmente representadas, fue el propio Federico quien las calificó del modo que enuncio en relación con la situación del panorama teatral de los años treinta.

A ellas cabría añadir, en esa línea, la *Comedia sin título*.

2. *Farsas*: de guiñol —*Los títeres de cachiporra, Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita y Retablillo de don Cristóbal*— y de personas: *La zapatera prodigiosa y Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

3. *Tragedias*: *BODAS DE SANGRE* y *Yerma*. Estas dos obras iban a formar parte de una «Trilogía dramática de la tierra española», que se completaría con *La destrucción de Sodoma*, de la que posiblemente haya llegado a escribir un acto, o con *La sangre no tiene voz*.

4. *Dramas*: *El maleficio de la mariposa y Mariana Pineda, Doña Rosita la soltera y La casa de Bernarda Alba*.

### *Esbozo de análisis: poesía y teatro*

Dejando a un lado los tanteos primeros y las peculiares comedias «imposibles», atiendo aquí a la trayectoria más sólida del teatro lorquiano. Y bien, comencemos por una breve caracterización estructural, antes de aludir a su actitud ante los personajes y el conflicto dramático. Hay un hecho bien apa-

rente y exterior, en el que habrá caído todo lector o espectador de García Lorca. Es éste: sus dos primeras obras, *El maleficio de la mariposa* y *Mariana Pineda*, están escritas en verso; en la última, *La casa de Bernarda Alba*, terminada poco antes de su último y definitivo viaje a Granada, Lorca emplea exclusivamente la prosa. En las obras escritas y estrenadas entre ambas fechas, *La zapatera prodigiosa* (1930), *BODAS DE SANGRE* (1933), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935), el verso alterna con la prosa. El hecho ha de tener alguna motivación; intentemos hallarla.

Nuestro gran poeta procede, en el teatro y en la lírica, del modernismo. Los sonoros, los episódicos dramas de Villaespesa y Marquina nutrieron literariamente su adolescencia. El descubrimiento, en la lírica, de Juan Ramón vendría más tarde, y con él, un aguzamiento más estricto de sus exigencias literarias. El influjo de Marquina y del teatro modernista en Lorca afectó, principalmente, a aquella parte de la obra en que la innovación es más difícil y a la que quizá el artista, atraído por otros problemas, concede una importancia menor: la estructura.

El teatro modernista prolonga el último romanticismo, con cuyas formas finales se confunde. Hereda, por tanto, el empleo constante del verso; y añade algunas notas propias: el adorno en el verso, superpuesto a la intención comunicativa o expresiva —esto es, el adorno en función contextual, de belleza válida por sí misma—, la distribución de la materia dramática en «estampas», así llamadas, con clara alusión plástica, pictórica. Y, por último, siempre en esta dirección extradramática, una intensificación de elementos líricos, que llegan a cuajar en auténticas arias, las cuales, en el seno del drama, desempeñan el mismo papel que la romanza en la ópera. Son instantes en que el poeta —como el libretista y el músico— detiene el proceso argumental, para concentrar en una pieza anormalmente desarrollada a expensas del drama, su inspiración, su capacidad elegíaca, descriptiva o de cualquier otra naturaleza, pero siempre de carácter lírico; insisto: extradramático.

*Mariana Pineda* es un drama modernista por muchos títulos. Temáticamente, por desarrollar un asunto de historia, conforme a la preferencia de la escuela. Y en la estructura, por la disposición en «estampas» —así las llama Lorca—, por su empleo constante del verso, de la romanza recitada y de algunos elementos líricos, implícitos en el teatro poético anterior, que él desarrolló con enorme talento. En seguida aludiremos a ellos.

Las arias de *Mariana Pineda* se ajustan a los dos tipos principales empleados por el modernismo dramático: el elegíaco, por el cual el personaje comunica al público sus sentimientos íntimos, y cuyos antecedentes remotos hay que buscar en el teatro clásico; y el descriptivo, que desarrolla líricamente un suceso absolutamente ajeno al proceso dramático. Al primer tipo pertenece el lamento elegíaco de Mariana, mientras aguarda la fuga de su amante preso: «Si toda la tarde fuera / como un gran pájaro...» (Estampa I, Escena 5.<sup>a</sup>). En el polo opuesto está el aria descriptiva, de la que es eminente ejemplo el hermoso romance de los toros de Ronda. Estos dos tipos de romanzas aparecen en todo el teatro de Lorca, menos en su última tragedia, singular por esto y por tantas otras cosas.

García Lorca ensanchó notablemente la entrada de elementos líricos, en proporción nunca alcanzada por el teatro anterior, y que hemos de calificar de anómala, si atendemos a las leyes generales del drama, e incluso a la estética del propio Federico en su momento de mayor evolución. Examinemos, también con brevedad, las notas que presenta esta irrupción masiva de lo lírico en su teatro.

El poeta granadino aprendió de Lope de Vega el uso estratégico de la canción popular o popularizante. Sabido es cómo Lope monta muchas veces un drama sobre la sólida y cristalina base de una canción. El drama de Lorca no arranca nunca de la canción, pero, en definitiva, ésta alcanza en él la misma función que en el drama lopesco. Unas veces, se trata de una ilustración plástica y casi orquestal; en otras ocasiones, la copla, no cantada en la escena, penetra en ella para crear un

clima dramático o colaborar en él. Es ésta la función que desempeña la canción de muerte que oye don Alonso, el caballero de Olmedo, momentos antes de caer asesinado. Cuando Mariana Pineda, descubierto el complot, va a ser ajusticiada, por las ventanas de la celda invadida de luz, entra la famosa canción popular que unos niños cantan:

¡Oh, qué día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar,  
al ver que Marianita se muere  
en cadalso, por no declarar!

Cuando el telón no se ha levantado aún para dar comienzo al cuadro de la romería de *Yerma*, una canción llega al público, con una carga sensual que tiene el efecto de impregnar la sala de una vibración armónica con las escenas que van a sucederse. Es un golpe de diapasón, que temple y concuerda los ánimos en una misma nota:

No te pude ver  
cuando eras soltera,  
mas de casada te encontraré.

Te desnudaré,  
casada y romera,  
cuando en lo oscuro  
las doce den.

Son muchas las canciones que, como ilustración plástica o como contribución a un clima, sembró Lorca en sus obras. La canción popular era su gozo, y a ella dedicó un interés de folclorista, salvando y lanzando al comercio literario general muchas joyas olvidadas. Como hemos de ver en seguida, García Lorca preservó su última tragedia de casi todas las floraciones líricas acumuladas en sus obras anteriores; pero no quiso prescindir de la copla. En *La casa de Bernarda Alba*, en aquel recinto en que unas mujeres se consumen en un delirio erótico,



entra en un momento culminante, como un dardo, como un latigazo, la voz de unos hombres que cantan:

Abrir puertas y ventanas  
las que vivís en el pueblo,  
el segador pide rosas  
para adornar su sombrero.

Si el aria la recibe nuestro poeta del inmediato teatro modernista, y el empleo de la canción de un más ilustre antecesor, creo que es invención suya lo que podemos llamar *escena lírica*. No es ésta otra cosa que un reparto de la materia poética entre varios personajes, que la declaman alternadamente. Aparece ya en la declamación de Clavela y los niños, de *Mariana Pineda* y la hallamos en todos los dramas posteriores, salvo en *La casa de Bernarda Alba*. Porque allí, ya lo hemos repetido, el autor reprimió todo brote lírico que detuviese el progreso dialéctico de la obra. Hasta el verso se vedó, esa arma mágica en sus manos. Adolfo Salazar ha contado cómo en una lectura privada de esa obra en 1936, Federico se detenía tras una escena y exclamaba entusiasmado: «¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!».

En una «Charla sobre teatro» afirmaba Federico en 1935: «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre». Sobre esa base podemos preguntarnos más específicamente qué función desempeñan las rupturas líricas del proceso dramático. Ni más ni menos que una función opuesta a la que atribuye Brecht —el par de Lorca entre sus contemporáneos— a sus «songs», a sus canciones, recitados y danzas. Sabido es cómo, para el gran dramaturgo alemán, aquellos elementos tienen por misión chocar con la atención del público, romper su fascinación, obligarle a tomar conciencia de que está ante un problema, no en una sesión de hipno-

tismo, comprometiéndolo así en una decisión. Muchos críticos, incluso algunos de ideología marxista, dudan de que ese efecto distanciador se produzca. Y es dudoso, en verdad, que muchas de las canciones insertas en los dramas de Brecht hayan sido escritas con intención extrañadora, desmitificadora. Pero si nos reducimos a los propósitos teóricos, la oposición entre los poetas español y alemán es manifiesta. Lorca utiliza la lírica en sus dramas para implicar al espectador; Brecht, para alejarlo y despertar su conciencia refleja. Aunque luego, en la realidad ocurra que ambos implican, ambos alucinan.

### *Tragedia, realidad y mito*

Examinemos todavía brevemente, antes de aproximarnos a BODAS DE SANGRE, cuál es la actitud de Lorca ante la temática y el conflicto trágicos. Él mismo la puntualizó en el texto que citábamos al principio del artículo. Recuérdese que atribuía al teatro la misión de «explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre». Y concluía esta especie de declaración de principios exigiendo a la obra dramática una estricta fidelidad al clima histórico y humano en que nace. Formulando en otros términos el pensamiento de Lorca, éste pretende abarcar una problemática de dimensiones generales, válidas para todo hombre en cuanto tal: y ello, circunscribiéndose a un medio social bien concreto, pintoresco a fuerza de verdadero.

En cuanto al clima, a la atmósfera local, nadie dudará del «realismo» de Lorca. Pero esa palabra es tan equívoca, tan erizada de dificultades y misterios, que resulta difícil ponerse de acuerdo sobre su contenido. Hay un realismo fotográfico y notarial; es el que asume por antonomasia la representación del «-ismo». Hay, por otro lado ese realismo español, lleno de irrealidades. Son las irrealidades y desmesuras que la crítica ha ido denunciando en realistas tan prestigiosos como Mateo Alemán, Francisco de Quevedo y tantos otros. Limitándonos

al teatro contemporáneo, hay un realismo de clisé, cuyo ejemplo más representativo podría ser *La malquerida* de Benavente, y este otro realismo de Lorca, lleno de anatopismos y deformaciones literarias. Pero luego ocurre que *La malquerida*, drama de grandeza temática y psicológica incontestable, se desvirtúa a causa de su fiel, de su ancilar realismo. En cambio, cualquiera concederá sin dificultades la autenticidad del teatro lorquiano, de tan difícil localización, plagado de pinceladas folclóricas de heterogénea procedencia, cuyos personajes se expresan con una incisividad bien elaborada, con un lenguaje poético que transparenta al autor detrás de cada palabra.

Es un misterio del arte. Y se debe, sin duda, a que, frente a ese realismo de calco, hay otro realismo en el que lo real son las relaciones, las estructuras; y este realismo subsiste e impresiona por su verdad, aunque los elementos relacionados sean deformes: contrahechos o embellecidos. Nada importa en el teatro lorquiano —nada, entendámonos, que pueda comprometer su realidad— la exasperación en que viven sus personajes: la violencia de la Madre en *BODAS DE SANGRE*, la obsesión de Yerma, la tiranía de Bernarda... Son vértices de una estructura, de unas relaciones que reconocemos como verdaderas, desde un punto de vista nacional y aun ampliamente humano. Otro tanto puede decirse del diálogo, tan primorosamente cuidado por Lorca. Por debajo de las frases concretas, sirviéndoles de soporte, está el gusto popular por la hipérbole, por la contundencia, por la aspereza, por lo erótico, sus referencias directas y sin rebozos a lo que es natural y biológico. Asentada esta red, el material que la recubre jamás la enmascara.

García Lorca llegó a esta modalidad suya, hiperbólica en los elementos y fiel en las estructuras, tras un gusto, seguido de un estudio amoroso, del teatro de títeres. Su hermano Francisco ha relatado cómo este tipo de teatro desgarrado, tosco y primitivo, ejerció sobre Federico, desde su infancia, un gran atractivo, que se manifiesta en esas obritas, verdadero primor, que son *Los títeres de cachiporra*, *Retabillo de don Cristóbal*,

*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, y en la bellísima comedia *La zapatera prodigiosa*. En dos lugares de estas obras, ha hecho su autor confesiones que son claves de su arte. En la primera, dice un personaje, Mosquito, a guisa de prólogo:

Yo y mi compañía venimos al teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse, y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día, vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz... Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna verde de las playas.

Está bien clara, sin necesidad de comentarios, la propia huida del poeta en busca de un contacto con el pueblo, a través de formas poéticas ingenuas y populares.

En el *Retablillo de don Cristóbal*, farsa para guiñol, se dice:

El poeta, que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol, 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.

Todo el guiñol popular tiene este ritmo y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo.

El guiñol es la expresión de la fantasía de pueblo, y da el clima de su gracia y de su inocencia.

Al acabar la farsa, el director de la compañía, vuelve a dirigirse al público:

Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el aire oscuro de los establos abandonados. Entre los ojos de las

mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arreos cordobeses, y entre los grupos tiernos de espigas mojadadas, estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por el alcohol y las barajas. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural.

Dejo también sin comentar las consecuencias, igualmente pedagógicas, pero esta vez para el público urbano, que se desprenden de estas palabras; las he tomado sólo como testimonio de ese esfuerzo por ser verdadero y fiel a unas estructuras populares de expresión, que se impuso el gran poeta. Llamo la atención sobre una palabra que él emplea insistentemente para calificar ese comportamiento sencillo y rural en las manifestaciones de arte; me refiero a la palabra *inocencia*.

Afirmaba Valle-Inclán —ese maestro de Lorca, a cuyo magisterio no puedo sino aludir—, con categorías muy simples pero extraordinariamente útiles, que, para el escritor, hay tres modos de mirar a sus personajes: desde arriba, y surge así la comedia; a su altura, origen del drama; y de rodillas, considerando que los personajes y sus problemas le rebasan, y que no puede hacer más que seguirlos como un cronista a un héroe, actitud que da origen a la tragedia. Pues bien, Lorca ve los conflictos y los tipos con una mirada infantil e inocente. Pasan éstos como ráfagas apasionadas que el poeta no juzga ni puede someter. Aquellos personajes son fatales y trágicos. Y los protagonistas, en el momento culminante de la obra, suelen proclamar hasta qué punto son inculpables; es éste un rasgo común a todos los dramas lorquianos: la afirmación explícita del *factum*. Recordemos a Mariana Pineda, la mujer que bordó un bandera liberal y se comprometió en un alzamiento. El poeta reduce su decisión y aniquila su voluntad, en la patética confesión final:

¡Yo soy la libertad porque el amor lo quiso! ¡Pedro! La Libertad por la cual me dejaste...

En la misma situación fatal se encuentra Yerma, entre dos pasiones igualmente incontenibles que le aplastan con su fuerza; de un lado, el ansia maternal; del otro, su forzada fidelidad a un marido a quien odia y acabará matando. Los dos se expresan con idéntica nitidez, en el acto III, cuando la obra camina hacia su desenlace:

Yo pienso —dice Yerma— que tengo sed y no tengo libertad. Yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila, y óyelo bien y no te espantes de lo que te digo: aunque yo supiera que mi hijo me iba a martirizar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento.

Más tarde, en una romería, cuando el aire está más cargado de erotismo, una vieja se acerca a Yerma, a solicitarla para su hijo, que la hará fecunda. Yerma se revuelve con furia:

¡Nunca lo haría! Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío, como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.

Sería curioso un cotejo entre *Yerma* y *Raquel encadenada* de Unamuno, ya que ambas poseen un planteamiento similar: la mujer anhelante de un hijo que el marido les niega. Creo que el cotejo ilustraría dos actitudes bien diferentes en la relación autor-personaje. Mientras Lorca deja a sus protagonistas abandonados al hado, don Miguel, que conversa con los suyos de hombre a hombre, hace que Raquel resuelva la situación yéndose con un amante, dueña de su destino. Reducidas a las sencillas categorías de Valle-Inclán, *Yerma* sería una tragedia, *Raquel* muestra preclara de drama.