

Ibarzábal, Clara M.

El lenguaje sobre Dios en el teatro de juventud de García Lorca

III Jornadas : Diálogos entre Literatura, Estética y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Ibarzábal, Clara M. "El lenguaje sobre Dios en el teatro de juventud de García Lorca." Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2007. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/lenguaje-dios-teatro-lorca.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

"Terceras Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología"

"Lenguajes de Dios para el siglo XXI"

"El lenguaje sobre Dios en el teatro de juventud de García Lorca"

por Clara M. Ibarzábal

EL PRIMER LORCA

Cuando en 1916 Federico, tras la muerte de su profesor Antonio Segura, abandona sus estudios de música y comienza a escribir febrilmente, la literatura castellana está dominada por las figuras de la primera generación del siglo XX: el grupo del 98 y el modernismo, con Rubén Darío a la cabeza. En tanto Juan Ramón Jiménez viene gestando un cambio de rumbo en la lírica, la escena se atiene a los moldes de la comedia de Benavente o del teatro en verso. El instinto dramático de Lorca lo lleva a descubrir el enorme valor del Valle Inclán dramaturgo – con quien comparte el amor por el teatro de marionetas –, cuyas obras son consideradas irrepresentables por sus contemporáneos.

Los textos de su adolescencia muestran un Lorca ensimismado y confesional, fuertemente influido por Víctor Hugo, el citado Rubén Darío – al que suele imitar en sus versos - y el simbolismo. Si en un comienzo predomina la prosa lírica, hacia 1918 la poesía en verso va ocupando más espacio y, tiempo después, el teatro. Poco a poco, la descripción de las emociones da paso a una mayor objetivación, que se plasma en esas obras juveniles, heterogéneas en estilo y calidad. Estas obras ponen de manifiesto, como sus *Místicas*, las inquietudes metafísicas de aquellos años, en las que el problema religioso – de sesgo unamuniano - se presenta como temática recurrente. Ya asoman, por otra parte, elementos constitutivos del mundo poético de Federico: los animales, el folclore y los amores imposibles.

Cabe aclarar que el corpus del llamado "teatro de juventud" incluye desde meras listas de personajes a piezas terminadas e inconclusas. Estos tanteos iniciales nos permiten acceder –como bien señala Soria Olmedo – "*al banco de pruebas de un dramaturgo en proceso*". Se puede distinguir un primer grupo de obras difícilmente separable de las prosas juveniles. De estructura semejante, con largas acotaciones, extensos parlamentos y resoluciones corales, en las que las fronteras genéricas se difuminan, la impronta de

algunos autores románticos, modernistas y simbolistas se pone en evidencia de manera muy clara e incluso consciente en *Comedieta ideal*, *Teatro de almas*, *Dios, el Mal y el Hombre* y *El primitivo autosacramental*. Ya los títulos y denominaciones genéricas nos muestran lo alejado que está el autor del drama realista.

En *Teatro de almas*, la segunda obra, que tiene como subtítulo “Paisajes de una vida espiritual”, Lorca quiso poner de relieve lo visual en una escenificación de la subjetividad: “*La escena en el teatro maravilloso de nuestro mundo interior. La música de la melancolía hace sonar sus colores.*”¹ En la segunda escena, se juntan las sombras con ruido metálico y se oye tronar, mientras dos voces hablan al hombre desorientado: en tanto una lo incita a oír su corazón y a no refrenar sus instintos, la otra le aconseja vivir en el silencio y le señala que la pasión equivale al sufrimiento. La lucha contra el deseo sexual y la tensión que esto le produce es tópico recurrente en la producción de período y aparece relacionada –como veremos– con la visión que Federico tiene de la divinidad.

En *Dios, el Mal y el Hombre* – del que se conserva sólo la segunda parte – el poeta ha dado forma dramática a la reflexión “*Mística en la que se trata de Dios*”, en la que se plantea la impotencia de éste frente al mal y “*Mística en que se trata de la eterna mansión*”, donde la pregunta se traslada al uso del poder que hace Dios sobre sus creaturas, que lo lleva a considerar al hombre como pieza de una partida de ajedrez: “*Parece que estamos destinados a movernos por las manos del Dios inflexible que nos tiene para su reír como metidos en una jaula*”. Cercano a Unamuno, el joven Federico rechaza al Dios justiciero del Antiguo Testamento y manifiesta su adhesión a la figura de Cristo, con cuya humanidad, bondad y sufrimiento él se identifica.

En *El primitivo autosacramental* entre los Búhos y los Fantasma aparecen el Ángel y la Muerte. El enviado de Dios les aconseja pensar en Él para llegar a la luz, pero los Búhos hablan de una luz por encima de la de su Señor, al que califican de egoísta, en tanto consideran santa a la luna. La Muerte les advierte a los búhos que deben creer en el búho maestro para salvarse, pero El Búho le responde: “*¡Mientes! Nosotros nos salvamos todos!*”. La Muerte los ata “*con hilos de sombra*” y los conduce ante el ángel, quien les

¹ Las citas textuales de las obras de juventud de Federico García Lorca están tomadas de: GARCÍA LORCA, Federico. 1997. *Obras completas*, tomo IV, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.

reprocha el deseo de conocer porque quien conoce duda y puede criticar la obra de Dios, que es perfecta. El Búho replica que, entonces, Dios “*tendrá la tristeza infinita de no poderse superar. La formidable amargura de no tener más allá*”. Los Fantasmas llevan las tres llaves del ensueño imposible: el libro de la Duda, de la Melancolía y del Amor. Habla el primero, que se considera más que Dios y afirma que nada tiene razón de ser, por lo cual el Ángel decide destruirlo. El Fantasma Poeta aclara que nunca sintió el Amor a Dios. “*El hombre teme sus castigos como teme su grandeza.*” Él desea otro amor, odiado por Dios: “*... la pasión que empieza por el sexo y acaba en la pureza de un deseo imposible.*” El más allá no satisface ese deseo. Aclara que no maldice a Dios, sino que lo interroga ¿por qué no les dio la eterna libertad a Adán y Eva? El Amor es tan fuerte como Dios, pero es distinto de Él, quien lo ha hecho prisionero.

Como se ve, a Lorca no lo inquietan problemas menores: la pregunta acerca del mal en el mundo, la relación de Dios con sus creaturas –que él siente dictatorial –, la persistente cuestión acerca del más allá y la separación entre Dios y el amor. El Federico adolescente siente que el Padre, un juez rígido y triste, desvitalizado, rechaza a Eros, es decir, el amor humano; de ahí que le resulte tan distante y cruel. Por otra parte, asoma uno de los conflictos recurrentes de sus obras: la imposibilidad de alcanzar el objeto amoroso. En relación con la especie dramática, Federico prueba, ejercicio que hará hasta el final de su vida: no deja de experimentar, de tantear, de adecuar la forma dramática al contenido. Aquí sus conflictos íntimos se vuelcan en los moldes modernistas; los textos desbordan una fantasía plástica y musical muy alejada de lo que será su última obra, *La casa de Bernarda Alba*. Su tensión íntima está representada en personajes míticos y alegóricos, cercanos a la influencia modernista, pero también a la tradición medieval, como varios de sus textos de raíz folklórica.

LORCA EN MADRID

Antes de los veintidos años, Federico García Lorca ha conocido personalmente a Machado, Unamuno, Valle Inclán y Juan Ramón Jiménez, el gran representante peninsular del modernismo. A partir de su ingreso en la Residencia de Estudiantes, toma contacto con sus compañeros de generación, muchos de los cuales serán sus grandes amigos: Buñuel, Dalí, Guillén, Salinas, Diego, Aleixandre. Pasarán por esa casa, además, los más

importantes intelectos de Europa. Madrid significa, en consecuencia, para Federico García Lorca, un enorme salto en lo personal y en lo artístico. En esta época escribe *El maleficio de la mariposa* (primera obra representada, rotundo fracaso) y otro conjunto de textos breves: *Del amor. Teatro de animales*, *La viudita que se quería casar*, las dos versiones de *Cristo* –una poema dramático en verso; la otra, tragedia religiosa en prosa - *Sombras*, *Jehová*, *La comedia de la carbonerita*, *Señora Muerte*, *Elenita e Ilusión*. Se pueden individualizar dos de las líneas que se trazaron en la etapa anterior: la metafísico-religiosa y la folklórica. Es interesante observar aquí cómo se han definido mucho más los géneros de las obras: el dramaturgo transita la alegoría, el drama y la farsa.

Del amor. Teatro de animales es la primera obra completa que se conserva. La didascalia se ha reducido enormemente con respecto a obras anteriores, lo cual revela la conciencia de que sus textos secundarios deben ganar en economía y desligarse de la influencia modernista y simbolista, en especial del teatro de su admirado Maurice Maeterlinck.. Nos encontramos ante un sendero lleno de tranquilidad. La obra se presenta como un poema dramático, y tiene visos de fábula. En la primera escena, los personajes son la Paloma y el Cerdo. La primera ama al sol y, entre los hombres, especialmente a los artistas por su facultad de adivinar el alma de las cosas. El Cerdo considera que el hombre es cruel, el mal personificado, y explica la causa de su resentimiento: han matado a su madre, regodándose en ello. Antes de morir, ella les ha hablado: “*Hijos míos, ha llegado la hora en que debo servir de pasto a los hombres. Desgraciadamente, este mismo fin tendréis vosotros. Nuestra raza está condenada a este horrible suplicio hasta tanto no baje a redimirla Aquel que está en los cielos y de cuya misericordia no hay que dudar...*”, donde, como se advierte, se parafrasea la despedida de Cristo antes de su Pasión . El Cerdo no espera redimirse.

Se alude a una asamblea de animales, en la que el Cerdo se dispone a votar por la destrucción de los hombres; en tanto, la Paloma sólo quiere luz, la cual es rechazada por un Coro de Cigarras. Aparece el Asno, indulgente con los hombres pese a los castigos sufridos. Mientras el Cerdo grita que Dios no existe, el Asno alude a su antepasada en la que cabalgó Dios, en referencia a la entrada de Jesús en Jerusalén. El Ruiseñor se muestra indiferente, sólo vive para el amor; se siente lleno de luz y viento. Las cigarras claman por sobre, mientras el Asno, Paloma y Cerdo marchan hacia la asamblea.

Hay en este texto resonancias de otros textos lorquianos: *Impresiones y paisajes*, *El maleficio de la mariposa* y *Místicas del dolor humano*. Dos cuestiones se presentan claras: la oposición contra un Dios cruel y ficticio y el rescate de la figura de Cristo. La segunda, la rebelión contra la injusticia. Lorca parece identificarse con el Cerdo en tanto ser despreciado y con la Paloma por su pura idealidad. En sentido más general, se contraponen las tendencias oscuras y egoístas, representadas en un animal considerado indigno y la sublimación de los instintos, asunto que perturba y tensiona continuamente al joven Federico. Curiosamente las cigarras simbolizan la pareja complementaria luz-oscuridad, pero en este caso quieren alejarse del sol, pues sumirse en las sombras es sumirse en el silencio. Entre las muchas interpretaciones que puede darse a la figura del asno, representa también el instinto, en este caso nuevamente suavizado por la alusión a la humildad de Cristo, lo que puede considerarse como necesidad de sublimación.

Eutimio Martín sostiene que los cuatro animales representan cuatro actitudes frente a la revolución: la intransigencia maximalista del cerdo, la resignación conformista del asno, la mera curiosidad intelectual es encarnada por la paloma y el desinterés absoluto por toda actividad política está representado por el ruiseñor y el coro de cigarras, consagrados al cultivo del “arte por el arte”. El estudioso parte de la tesis de que García Lorca bien podría ser precursor de la “teología de la liberación” dada una fuerte preocupación social, que – sostiene- tienen en él una fuerte raíz religiosa, evangélica: “... *el bisono poeta hace recaer la responsabilidad de la desigualdad social sobre quienes llama “los vividores de almas incautas”, los “asesinos de San Mateo, de San Lucas, de San Marcos y San Juan”*. A los profesionales de la religión les dice:

“ las calles están llenas de niños sin madre que les den la leche de sus pechos (. . .) hay hospitales que se derrumban, hombres que blasfeman porque no comen (. . .) el Sumo Sacerdote que representa a Cristo, le besáis los pies y lo tenéis encerrado en palacios de mármol(. . .) los demás sacerdotes elevados visten de púrpuras y otros pasean en coches fastuosos y viven como príncipes.”

Creemos que Lorca está muy influido por el pensamiento de la época; su compromiso social real se irá dando progresivamente. Lo que aquí manifiesta el joven poeta es su

conmoción ante la injusticia, pero recién en los últimos años se traduce esta rebeldía en una acción social y política concreta, que trasciende la crítica.

Llegamos a su primer *Cristo*, al que denomina “Poema dramático”. También en verso, la acción se ubica en Nazaret en la casa de un Jesús de 19 años. La didascalia alude a una imagen “*como en los cuentos de niños y las estampitas sagradas*”, es decir, a una imagen desrealizada, tomada de la tradición popular, es un espacio y tiempo lejanos. A la caída de la tarde, María hilando, conversa con el viejo José. Él sabe de su muerte cercana, ella tiene un presentimiento oscuro. El segundo *Cristo*, una tragedia religiosa, también transcurre en la casa de Jesús en Nazaret. La didascalia es muy semejante, pero si la otra aludía a un horizonte azul ésta “*representa una infinita lejanía azul. Destacándose de esa lejanía y como un sueño de mármol blanco, levántase una arquería humilde*”. En ese marco, la misma acotación anterior. Ahora el texto está en prosa. José no sólo se siente viejo, sino también amargado porque hace tiempo que Dios no habla con los hombres. Ve en Jesús algo distinto: no será como ellos. Una vez ha hecho detener una granizada, cuenta. María también sabe que Jesús es diferente. En la segunda escena, cuando José ha ido en busca de su hijo a casa de Daniel, María pide a Dios alegría para su hijo. En la escena III, Gabriel avanza hacia María, con aspecto de Hombre, con manto negro, báculo y sandalias de plata. El peregrino se le revela radiante y hermoso, todo se llena de luz blanca, la virgen queda extasiada “*como la pintura fray Angélico*”. La referencia al arte nos devuelve a la idea de que Lorca habla de una historia que lo seduce por su plasticidad. El ángel anuncia el sufrimiento de Cristo y María ve que todos los hombres llevan víboras en las manos. Siente que la bendición divina es amarga. Anticipándole que nada recordará hasta la muerte de Jesús, el ser celeste se hunde en el fondo y entra plácidamente la luna, mientras María duerme. La siguiente se inicia con una didascalia metafórica, subjetiva. Jesús habla con su madre sobre el canto de las cigarras. Critica a Daniel, el fariseo, pues “*tiene lepra en el espíritu y me da terrible amargura contemplar las llagas purulentas de su alma*”. “*No hay más ley que el Amor*” y ésa Daniel no la practica. Hablan del amor de Ester por él, quien pide consuelo a su madre porque comprende que no puede corresponderle de la misma manera: “*tengo la carne de nieve, y el alma errante, a pesar de latir en mi pecho una cueva de llamas*”. Quiere volar, y está en tinieblas.

Después, regresa José, abatido. “*Una pausa densa turba la escena de inquietud*”, Jesús sale. En la siguiente, José le cuenta a María que su hijo ha insultado a Daniel diciéndole: “*Tu dios es un dios de madera que se pudrió con los siglos! ¡Eres un hombre hipócrita!*”. Mientras hablan, José ve una llaga roja que parte en dos el cielo y se siente abrumado por un mal presentimiento.

En el acto segundo, la acción transcurre en la falda de una montaña. Esther canta mientras hunde su cántaro en la fuente. Una vieja le advierte que no entregue su corazón: “...*creo que estás enamorada de un fantasma*”. Esther ama a Jesús, pero ve que él la mira sólo compasivamente. En la segunda escena, la joven sola, le habla a las flores. En la tercera escena, Jesús le explica que una fuerza incontenible lo mueve a predicar el amor. Dice “*El Dios de las escrituras no ha existido nunca. La crueldad no anida en su pecho de misericordia.*” Lorca quiere, necesita a ver al Dios amoroso, más allá de que la frase suene heterodoxa.

En la cuarta escena, Jesús resucita un pájaro para unos niños, en la línea de los evangelios apócrifos. Esther llora: sabe que nunca tendrá a su amado Jesús, quien le dice: “*¿Mujer, por qué lloras?... Bienaventurados los que lloran*”

El tema de Cristo es un gran tema para Federico. La visión de Lorca está centrada en el Sermón de la montaña frente a la inmoralidad e hipocresía del mundo. La fascinación por el personaje de Jesús está plasmada también en sus *Místicas* y otros textos en prosa, como “Los Cristos”² de *Impresiones y paisajes*. El poeta se identifica con este Jesús. En la tragedia, la escena central es la IV, que marca el punto de no retorno: Jesús empezará a atender a las cosas invisibles, a lo que cae de las estrellas. Esther es otra “mal amada” del teatro lorquiano. Luego se produce otro milagro franciscano.

Cabe apuntar aquí que este Cristo, con el cual Lorca se identifica, que es la encarnación del amor más puro hacia todos los seres, incomprendido por los hombres, es el protagonista de dos obras serias, dos poemas, uno dramático, el otro trágico, que siguen el modelo

² “En ningún calvario supieron los artistas presentar al Dios, solamente presentaron al hombre (...) y por eso todos los Cristos son el hombre crucificado (...). Los Cristos enérgicos no son nunca abyecto de la devoción popular (...) La tragedia espantosa que el pueblo ve en algunos de sus crucificados es lo que los induce a amarlos..., pero el sentimiento de Dios lo sienten poco, lo grandioso los desconcierta, lo grandioso los aterriza (...). Esos artistas comprendieron al pueblo, dice Lorca. Sin una técnica depurada, supieron hablar al pueblo y comprenderlo, gracias a la llama grande de la inspiración. Los mejores “supieron decir con dulzura dramática los ojos de Jesús”, expresando el abandono a lo irremediable en las cabezas inclinadas “impregnadas de esa bancura crepuscular que da la muerte, porque la muerte es siempre mística.” (op. cit. 117-120)

estático del teatro poético modernista. Cuando se refiere a Dios Padre, en cambio, Federico emplea el lenguaje de la farsa.. Es el caso de *Sombras*, que antes había titulado *Diálogo de sombras* y *Banquete final*, texto constituido por dos escenas. En la primera, nos encontramos con un jardín simbolista al estilo de Maeterlinck o Machado, pero degradados. Las acotaciones, mínimas. Las sombras son muertos que han reencarnado, por ejemplo, en una lechuga. La vida eterna es como un charco. Los personajes de la obra están menos interesados en cuestiones trascendentales que en tomar el té (lo cual era habitual entre los estudiantes de la Residencia en aquellos años). El humor se produce en ese contraste entre la necesidad prosaica y la seria puesta en duda de la existencia de Dios. Aparece Cristo, desorientado, ignorante del camino que conduce al reino del Padre. Las sombras se aburren en el más allá. En la segunda escena, aparece la sombra de Sócrates, escéptico. En el epílogo, quienes cuidan el jardín en el mundo “real” sienten olor a azufre. Se persignan mientras cavan. Este diálogo final clausura el sentido unívoco de la obra, que se presenta en las situaciones anteriores como una irónica expresión de descreimiento.

Jehová tiene muchos puntos de contacto con el texto anterior. De 1920, se mezclan objetos bien heterogéneos en el escenario. La farsa se aproxima al teatro para muñecos y lo conecta tanto con *El maleficio de la mariposa* como con los textos para títeres de Kleist, Maeterlinck y Valle Inclán. Lo primero que hace Dios es estornudar. Se aburre en una corte celestial decadente. La visión es claramente carnavalesca y paródica. Los hombres le gritan: “No existes”; al usar la segunda persona, ambigua la frase: uno no se puede dirigir a un tú si se cree que no tiene existencia. La frase parece significar: “*No importa tu existencia, no se percibe tu huella en el mundo*”. Para Jehová Cristo es un loco peligroso. Da la sensación, constantemente de que Lorca pone en Dios muchos de los rasgos divinos que son fruto de la enseñanza religiosa, pero también están representados en ese Jehová del Antiguo Testamento, nunca Padre, sino poder abúlico, cruel o injusto, los rasgos de ley y autoridad que lo rebelan en su entorno. Por momentos, más que ver a Dios personificado, vemos representado en Dios todo que Lorca rechaza de la sociedad en la que vive.

A MODO DE CIERRE

Hemos intentado asomarnos apenas a algunos de estos textos casi desconocidos de Lorca, en los que expone sus profundas inquietudes metafísico-religiosas. Son obras curiosas, porque todavía no se ha soltado de sus maestros y a la vez comienza a desplegar sus propias alas, con una enorme libertad temática y formal. Poco a poco, Lorca irá encauzando su desbordante fantasía y su talento plástico y lírico encontrará mejor adecuación al molde dramático, pues el autor se curtirá en el escenario, como director, músico, puestista, cabeza de compañía y a un actor. La belleza de las ceremonias litúrgicas lo atrae enormemente y la costumbre de participar no lo abandona: encuentra allí una forma de conexión con la trascendencia y esto se ve plasmado – de alguna manera – en los símbolos y cantos que aparecen en sus obras, aunque no siempre respondan a la tradición cristiana pura, sí al ritualismo ancestral. La temática religiosa tal como se plantea a los veinte años va desapareciendo en la obra, pero la muerte queda como una gran pregunta y la admiración por la figura de Jesús, “poeta del mundo”, perfume de corazones”, “padre de las estrellas”, “alma de las flores”, le dice y le implora:

*“Jesús mío. Poeta de mi corazón. Jesús Nazareno, mi cabeza se hunde humilde en el polvo al pensar en ti y sólo te pido que mi alma pobre, cuando salga de esta carroña horrible, que anide cerca de tu esencia para gozar de lo infinito contigo, que eres lo supremo. Sombra morada...Pero las almas ¿Qué son?”*³

BIBLIOGRAFÍA

DOMÉNECH, Ricardo. 2006. *El pensamiento estético de Federico García Lorca*. Madrid, Rumagraf.

GARCÍA LORCA, Federico. 1991. *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, con pról. de Jorge Guillén, México, Aguilar.

1994. *Teatro inédito de juventud*, ed. de Antonio Soria Olmedo, Madrid, Cátedra.

³ Es la parte final de la “Oración a Jesús de Nazaret”, en su “Mística de negrura y de ansia de santidad” (op.cit. 546).

1997. *Obras completas*, ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Círculo de lectores-Galaxia Gutemberg.
- GARCÍA LORCA, Francisco. 1981. *Federico y su mundo*, ed. y pról. de Mario Hernández, Madrid, Alianza.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. 1986. “Introducción” a GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Clásicos Castalia, Santiago de Chile.
- GIBSON, Ian. 1998. *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica.
- HERRERO, Javier, 1989. “*La crisis juvenil de Lorca: el pulpo contra la estrella*”, AIH, Actas X.
- MARTÍN, EUTIMIO, 1986. “Federico García Lorca, ¿un precursor de la Teología de la liberación? (Su primera obra dramática inédita)”, en *Hispania*, Vol. 69, No. 4. (Dec., 1986), pp. 803-807.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. 1971. *Historia del teatro español*, t. 2, Madrid, Alianza.
- STANTON, LESLIE. 2001. *Lorca, sueño de vida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.