

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS  
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

24  
BOLETÍN

eISSN 2618-334X

Prácticas  
críticas  
alrededor  
de Lorca



TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,  
DICIEMBRE 2019



Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas

# Boletín GEC

Grupo de Estudios  
sobre la Crítica Literaria

Nº 24

*Prácticas críticas alrededor de Lorca*

Mendoza  
Diciembre de 2019



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

III  
FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS

ilm Instituto de  
Literaturas  
Modernas

gec GRUPO DE  
ESTUDIOS  
SOBRE LA  
CRÍTICA LITERARIA

### **BOLETÍN GEC**

Nº 24, dic. 2019, Mendoza (Argentina). eISSN 2618-334X

© 2019 by Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria  
Instituto de Literaturas Modernas  
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras,  
Gabinete 319  
Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA  
Mendoza Argentina  
E-mail: [boletingec@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:boletingec@ffyl.uncu.edu.ar) Url: [boletingec.uncu.edu.ar](http://boletingec.uncu.edu.ar)

### EDYFIL

(Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo)  
Centro Universitario-Parque General San Martín- M5502JMA  
Mendoza Argentina  
Fono/Fax: 54-261-4135000-interno 2256  
Email: [editorial@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:editorial@ffyl.uncu.edu.ar)  
Web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diseño y diagramación: Clara Luz Muñiz

#### **Revista**

*Boletín GEC*

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de  
Filosofía y Letras

Nº 24 (2019), dic.

ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

Anual

1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.

El *Boletín GEC* es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Desde 2019, se publican dos números por año.

*Boletín GEC* is an annual publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Since 2019, two issues are published per year.

#### **Equipo editorial**

*Director y editor científico:* Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina). *Editoras:* Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). *Correctoras:* Silvina Bruno (Instituto Superior de Formación Docente Santa María Goretti, Argentina), Flavia Farías Castro (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

#### **Comité editorial**

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).

#### **Consejo asesor y evaluador**

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
María del Valle Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)  
Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)  
Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)  
Hebe Beatriz Molina (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
María del Carmen Novo (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)  
Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Guillermo Ricca (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)  
María Beatriz Taboada (Universidad Nacional de Entre Ríos- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)  
Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)



## ÍNDICE

NOTA EDITORIAL.....	9
---------------------	---

### ESTUDIOS

EL TEATRO DE GARCÍA LORCA: ATISBOS DE LIBERACIÓN FEMENINA DENTRO DE COSTUMBRES PATRIARCALES.....	11
José Luis Fernando Aguilar	

LA TRANSLACIÓN DE UN CLÁSICO LITERARIO A LA PANTALLA: <i>BODAS DE SANGRE</i> Y <i>LA NOVIA</i> , ENTRE LA FIDELIDAD Y LA TRAICIÓN .....	24
Verónica Alcalde	

DE LO AFECTIVO A LA APELATIVO: HACIA UNA TIPOLOGÍA LORQUIANA DE LAS CANCIONES DE CUNA .....	65
Marina di Marco	

EL "AMOR CASUAL" IRRADIADO DESDE <i>EL PÚBLICO</i> HACIA LAS LLAMADAS TRAGEDIAS RURALES: <i>YERMA</i> Y <i>DOÑA ROSITA LA SOLTERA</i> .....	80
Ariana Lucía Gómez	

MELIBEA Y ADELA: UNA REESCRITURA LORQUIANA DE LA REBELDÍA FEMENINA ANTE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA PATRIARCAL .....	96
María Valeria Mancha	

PERVIVENCIA DE LOS AUTORES DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN ENTREVISTAS Y CONFERENCIAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN Magdalena Ercilia Nállim y María Lorena Gauna Orpianesi	
---	--

DOS POETAS EN NUEVA YORK: FEDERICO GARCÍA LORCA Y THOMAS MERTON.....	126
Marcela Raggio	

MARGARITA XIRGU Y FEDERICO GARCÍA LORCA, SÍMBOLOS DE LA MEMORIA DEL EXILIO REPUBLICANO. A PROPÓSITO DEL ESTRENO MUNDIAL DE <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> .....	142
Paula Simón	

FEDERICO GARCÍA LORCA EN DOS POETAS NEORROMÁNTICOS ARGENTINOS: ALFONSO SOLA GONZÁLEZ Y DANIEL DEVOTO ....	162
Víctor Gustavo Zonana	

## NOTAS

ELEMENTOS DE LA GRECIA CLÁSICA EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA ..... 176  
 Germán Brignone

COMENTARIOS SOBRE LA RECEPCIÓN DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN FRANCIA ..... 184  
 Lía Mallo de Albarracín

*BODAS DE SANGRE* EN LA ARGENTINA ..... 193  
 Norma Saura

## RESEÑA

García Lorca, Federico (2018). *Juego y teoría del duende*. Estudio y edición crítica anotada de José Javier León. Prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica, 290 pp. .... 203  
 Andrés de la Rosa Berti

NORMAS PARA AUTORES..... 207

## NOTA EDITORIAL

El año pasado, el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria (GEC) organizó unas Jornadas de Homenaje a Federico García Lorca. Se llevaron a cabo el 1 y 2 de noviembre en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, y respondieron al deseo de conmemorar al poeta y dramaturgo a ciento veinte años de su nacimiento, pero a la vez trajeron a la memoria de varios participantes otro hecho: las jornadas homónimas que había organizado el GEC veinte años atrás, cuyas actas se publicaron con el título *Recuerdo y Homenaje a Federico García Lorca en su centenario, 1898-1998* (Gladys Granata ed. Mendoza: Fundar, 1999). Como aquel de 1998, el encuentro de 2018 fue convocante y muy productivo. Contribuyó también a poner de manifiesto no solo el renovado interés que es capaz de suscitar la obra de Lorca, sino también el cariño especial que provoca su figura. Por esas razones, decidimos dedicar este número del *Boletín GEC* a indagar la vigencia, en la cultura actual, de ese autor ya clásico de la literatura española o, en otras palabras, a explorar qué tipo de lecturas tiende a provocar hoy la obra de Lorca. Agradecemos a todos lo que han colaborado para hacer posible que este número arroje algunas posibles respuestas a esas preguntas: a los investigadores que participaron de las Jornadas y siguieron profundizando sus trabajos para enviarlos a la revista, a quienes se sumaron a partir de la convocatoria abierta, a los pares evaluadores.

Si comparamos los trabajos que se publican acá con los de aquel encuentro de 1998, se pueden hacer dos grandes contrastes que permiten identificar modos de lectura que, si bien existían en aquella época, son mucho más frecuentados y visibles en la cultura de hoy. En ambos casos, se manifiesta la persistencia e incluso el agigantamiento de Lorca en el canon vigente.

1) Mientras que en las actas publicadas en 1999 no hay trabajos sobre problemáticas de identidad sexual y tensiones sociales de género, en este número hay tres artículos dedicados a esas cuestiones que irrigan actualmente no solo la teoría y la crítica literarias sino, de modo expansivo y transdisciplinar, la teoría y la crítica de la cultura, en sincronidad con la *praxis* política y la agenda mediática. Los tres trabajos coinciden además en centrarse en textos dramáticos. José Luis Fernando Aguilar y María Valeria Mancha se ocupan del Lorca feminista. Aguilar estudia *Bodas de sangre* y *Yerma* con el fin de analizar la representación de ciertos personajes femeninos que experimentan como opresivas las normas del orden patriarcal y tratan de liberarse de ellas. En el mismo sentido, María Valeria Mancha revisita la comparación entre Adela (de *La casa de Bernarda Alba*) y Melibea (de *La Celestina*) con el propósito de mostrar que ambos personajes se rebelan contra normas y discursos sociales imperantes en los respectivos contextos de producción. Por su parte, Ariana Lucía Gómez se orienta a la crítica *queer* haciendo un examen del tema del amor casual y del pansexualismo en *El público*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*.

2) A diferencia de las actas de 1999, encabezadas por un trabajo sobre Lorca y la Generación del 27 (Gabrielle Morelli) que señalaba la modalidad de lectura dominante en aquel volumen (la lectura de Lorca en

relación con el canon nacional de la literatura española y de la tradición española), se observa en el presente número el crecimiento de líneas de investigación alentadas por una mayor penetración en el discurso crítico de la teoría literaria y la literatura comparada. Eso no quiere decir que la perspectiva de la literatura nacional no sea legítima y relevante, y que no esté presente en este número, como en la ya aludida comparación entre Melibea y Adela, y en el estudio que realizan Nállim y Gauna sobre la pervivencia de ciertos autores del Siglo de Oro en conferencias y entrevistas de Lorca. Tampoco quiere decir que no hubiera en aquellas actas algunos trabajos sobre la recepción o la influencia del poeta español en otros campos culturales. Lo que se observa en este número es que esas líneas de investigación han crecido y se han diversificado hasta el punto de dejar en un plano secundario la atención a García Lorca desde el interior de una literatura nacional. Dejando de lado los artículos mencionados en el punto 1, los trabajos de este número, apenas una muestra de la multiplicidad que caracteriza a la crítica lorquiana de hoy, pueden sintetizarse con unas pocas notas.

La mayoría se ocupa de explorar relaciones intertextuales y, dentro de ese grupo, solamente dos trabajos se dedican a estudiar a Lorca en función de receptor de influencias: el ya mencionado artículo de Nállim y Gauna, y la nota de Germán Brignone sobre las huellas de la antigua filosofía griega en la obra del dramaturgo español. El resto se dedica (a la inversa) a la productividad de Lorca en otros campos culturales, en la poesía y la poética de otros autores, o en la (re)creación cinematográfica y teatral: Lía Mallol hace una muy buena síntesis de la recepción del teatro de Lorca en Francia; Marcela Raggio estudia la influencia de la Nueva York de Lorca en la Nueva York de Thomas Merton; Gustavo Zonana indaga el impacto de Lorca en dos poetas neorrománticos argentinos (Alfonso Sola González y Daniel Devoto); Verónica Alcalde analiza una adaptación fílmica de *Bodas de sangre* (*La novia*, de Paula Ortiz); Norma Saura hace lo propio con dos adaptaciones argentinas de la misma obra: el film de Edmundo Guibourg y la versión teatral de Juan Carlos Gené (*Un cuento para cuatro actores*). En definitiva, se observa en esos trabajos la larga persistencia de Lorca en eso que algunos llaman el canon activo o productivo. Y ocurre algo más o menos similar en los dos artículos que todavía no mencionamos. Marina di Marco lee en la conferencia de Lorca sobre las nanas infantiles determinados aspectos que le permiten construir una tipología de las canciones de cuna teóricamente vigente. Paula Simón, por su parte, estudia la recepción del estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* en Buenos Aires y, analizando documentos de la época, afirma que Lorca llegó a ser, entre otras cosas, un símbolo de la memoria republicana en el exilio.

Por último, Andrés de la Rosa Berti reseña la edición crítica de *Juego y teoría del duende* realizada por el profesor granadino José Javier León y presta especial atención al largo estudio preliminar. Ese libro es producto de una tesis doctoral y es una manifestación más de lo que venimos sosteniendo. Dedicar un doctorado a un texto de unas pocas páginas que aun así exige un enorme trabajo de parte del investigador es algo que, en general, solamente ocurre con los grandes clásicos.

Luis Emilio Abraham  
Director

# EL TEATRO DE GARCÍA LORCA: ATISBOS DE LIBERACIÓN FEMENINA DENTRO DE COSTUMBRES PATRIARCALES

**José Luis Fernando Aguilar**

Universidad Nacional de Jujuy, Argentina  
josé\_aguilar11@hotmail.com

Recibido: 16/09/2019. Aceptado: 31/10/2019

## Resumen

Las obras de Federico García Lorca *Bodas de Sangre* y *Yerma*, a pesar de haber sido publicadas en la década de 1930 del siglo pasado, plantean temáticas tan vigentes que podríamos decir que la literatura de este autor expone y busca desde la ficción un profundo compromiso social. En su trama emergen destellos de una reivindicación de la igualdad de la mujer en un sistema patriarcal que aún hoy es difícil desterrar de los sistemas de pensamiento y de los patrones conductuales. La Novia, *Yerma* y la Muchacha 2ª, cada una a su manera y de forma concomitante a sus ideas y pulsiones, se enfrentan a toda una estructura de instituciones, hábitos y tradiciones con el objetivo de reivindicar su dignidad y sus derechos inalienables.

**Palabras clave:** Federico García Lorca - *Yerma* - *Bodas de sangre* - Feminismo - Patriarcado

## THE THEATRE OF FEDERICO GARCÍA LORCA: GLIMMERS OF FEMALE LIBERATION WITHIN PATRIARCHAL TRADITIONS

### Abstract

The dramatic works of Federico García Lorca *Blood Wedding* and *Yerma*, despite having been published in the 1930s of the last century, raise themes so current that we could say that the work of the author exhibits and seeks from fiction a deep social commitment. In its plots flashes emerge of a vindication of women's equality in a patriarchal system, that is still difficult to dismiss from thought systems and behavioral patterns. The Bride, *Yerma* and the Second Girl, each in their own way and concomitantly to their ideas and impulses, face a whole structure of institutions, habits and traditions whose objective is to claim dignity and their inalienable rights.

**Keywords:** Federico García Lorca - *Yerma* - *Blood Wedding* - Feminism - Patriarchy

La pletórica obra de Federico García Lorca nos proporciona una variopinta escenografía en la cual se desplazan roles anquilosados y férreas conductas que de inexorable manera representan un innegable *statu quo*. Más específicamente, hacemos alusión a dos de sus obras ubicadas en la categoría del teatro trágico: *Bodas de sangre* y *Yerma*.

El primer texto, que fue terminado en 1932 y estrenado al año siguiente, se caracteriza por “la puesta en escena de una pasión dominadora experimentada por una sensualidad imperiosa. Boda de los cuerpos amorosos, ella se presta más que ninguna otra a la coreografía y a la gestualidad dramática” (Bensoussan, 2017: 315).

*Yerma* fue representada en 1934. En dicha obra García Lorca “opone dos universos o dos polos: el de la sequedad –Yerma es la estéril, mujer seca que no puede llevar en sí frutos– y el de la fecundidad –mundo de las fuentes, de las flores y del agua fecundante” (Bensoussan, 2017: 361).

En ambos textos dramáticos se vislumbra un temperamento varonil en las acciones y en los discursos de algunos personajes del género femenino, quienes de manera quizá no deliberada sino fuertemente inconsciente, llevan a cabo y propugnan comportamientos determinados por la moral o un deber ser de sustrato machista propios de aquellas sociedades de carácter rural.

El papel de la mujer como sujeto discursivo que avala una coyuntura de imposición unilateral que la somete a ella misma es el común denominador comportamental. Pero en esas obras aparecen algunos personajes femeninos que en momentos excepcionales, por medio de sus actos o sus manifestaciones, emprenden una liberación en ciernes respecto de las *mores maiorum* o costumbres de los ancianos. Ante las circunstancias sociales que sitúan a los personajes femeninos en desmedro ya sea por acción u omisión, García Lorca configura un drama y constriñe magistralmente los acontecimientos de modo que tomen un curso trágico, como único camino para que las protagonistas intenten sublimar sus pulsiones de vida y muerte, largamente reprimidas.

Ante los requerimientos de Leonardo en su insistencia de volver a seducir a la Novia en *Bodas de sangre*, esta expresa: “Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo” (García Lorca, 1993: 99). En estas palabras de la novia se observa esa situación que describe Duncan Kennedy como una “genialidad” que ha permitido ser tan eficaz al “patriarcado liberal”: “crear sujetos femeninos que no sólo se ajustan a los intereses de los hombres en las interacciones particulares, sino que también consienten ser de esa manera y se deleitan en serlo” (Kennedy, 2016: 50).

Por otro lado, el clima de coerción social creado por la obra es tan subyugante que el personaje de la Novia *tiene que querer* indefectiblemente aquello que la somete, ya que era común que las mujeres debieran:

[...] aceptar el pésimo acuerdo que les propone la cultura en su conjunto, en particular la “de derecha”. El acuerdo es: una mujer “de verdad” es heterosexual, monógama, maternal, sumisa y sexualmente complaciente con su hombre. Si logra ser así, o parece serlo, puede exigir a cambio que su hombre la proteja de otros hombres, con el respaldo del sistema jurídico de ser necesario (Kennedy, 2016: 51).

La Madre, en el rol de *paterfamilias* producto de su viudez, aconseja al Novio sobre cómo proceder en la noche de bodas, a través de una práctica marital consensuada o legitimada a rajatablas:

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infautada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas (García Lorca, 1993: 134).

La Novia es considerada un dominio o una propiedad del hombre, opinión sintetizada por la Madre del Novio, al decir que “Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡esa, no! Pero ya es mujer de mi hijo...Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre” (García Lorca, 1993: 138).

Este reclamo de venganza deriva de la infidelidad de la Novia e implica una reparación del honor mancillado. Luciano Lutereau informa que “otra institución patriarcal es el batirse a duelo: ante la sospecha de infidelidad, un hombre supone la existencia de otro hombre con el cual debe pelear” (2017: 104).

Al final de la obra, luego del duelo y ante la queja de la Madre del Novio, la Novia argumenta de forma vehemente la postura asumida:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia.*) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡oyélo bien!; yo no quería, ¡oyélo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (García Lorca, 1993: 169)

Kennedy trae a colación el texto *Intercourse*, de Andrea Dworkin, quien argumenta que en el ámbito sometido por el patriarcado:

[...] cuando una mujer entiende el mensaje e ingresa en una relación monogámica con un hombre, el coito es la afirmación microcósmica de la conquista y la posesión de la mujer por parte del hombre. La vivencia del placer (socialmente construida) de ser conquistada y poseída –si es que se produce– es la recompensa erótica que la cultura otorga a la mujer por haber aceptado el acuerdo. Si ella “falla” en vivenciar ese placer, es su culpa y su problema. El acuerdo sólo funciona para las mujeres “de verdad”, de modo que si no funciona para usted es sencillamente porque no es una mujer de verdad (Kennedy, 2016: 52).

Ante la puesta en duda acerca de la castidad de la Novia por la imprecación de la Madre del Novio, aquella

defiende su honor y pudor y se declara “Honrada, honrada como una niña recién nacida... Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos; tú por tu hijo; yo por mi cuerpo. La retirarás antes tú” (García Lorca, 1993: 169). Es la vía única de elegir su destino para escapar de la imposición tradicional.

Yerma, por su parte, en el Cuadro Segundo del Acto Primero, le pregunta a la Vieja 1ª bajando la voz: “¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo?” (García Lorca, 1963: 27).

En estas palabras se manifiestan otros valores promovidos por el patriarcado, en este caso ligados a la maternidad. Ese sistema social instaura unos formatos y unos estereotipos legitimados por tradiciones y costumbres guiadas por la perspectiva masculina, que impone patrones a sus integrantes: “¿Cuándo se siente completa una mujer? Cuando se ‘realiza’ como madre, cuando su cuerpo florece y se embellece, y además será respetada, ya que nadie puede hacer eso que ella sí puede solo por ser mujer” (Hendel, 2017: 212).

De lo contrario, la mujer que no responda a lo que la sociedad considera aceptable, será criticada o vituperada. En el Acto Segundo, Cuadro Primero, somos testigos de lo que piensan y condenan las lavanderas:

LAVANDERA 1ª: Todo esto se arreglaría si tuvieran criaturas.

LAVANDERA 2ª: Todo esto son cuestiones de gente que no tiene conformidad con su sino.

LAVANDERA 4ª: La culpa es de ella que tiene por lengua un pedernal (García Lorca, 1963: 47).

La nota distintiva, como de soslayo, la aporta un personaje secundario, la Muchacha 2ª cuyo discurso expone un claro posicionamiento y una determinante crítica a ciertos usos y costumbres que, según su opinión, estarían perimidas, obsoletas:

¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos... Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a

tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís (García Lorca, 1963: 33-34).

El temperamento liberal de este personaje concuerda con lo postulado por Hendel, en tanto y en cuanto la mujer, al expresar:

[...] el no deseo de embarazo o de maternaje implica exponerse a la crítica o al rechazo porque, entre otras cosas, interpela los mandatos sociales y los saberes construidos que impiden constituirse a la no maternidad como un deseo y una decisión válida y, sobre todo, feliz para algunas mujeres (2017: 250).

Por tal motivo, la Muchacha 2ª expone su convicción, en total discordancia con el imperativo social de tener hijos, al manifestar “tú y yo con no tenerlos vivimos más tranquilas” (García Lorca, 1963: 32) y al continuar repitiendo, sin dar entidad a la opinión que se hicieron de ella, “También tú me dirás loca, ¡la loca, la loca!” (33).

Se suma un indicio más de sojuzgamiento hacia el otro género cuando Juan expone de manera irascible: “Estoy harto. [...] Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí” (García Lorca, 1963: 55). O, cuando en voz de la Lavandera 4ª, se describen los sucesos de ese hogar del siguiente modo: “Cada hora que transcurre aumenta el infierno en aquella casa. Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, blanquean todo el día las paredes, friegan los cobres” (47).

En *Bodas de sangre*, la Madre del Novio describe a la futura nuera: “Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente” (García Lorca, 1993: 50). En este sentido, Hendel describe el machismo como

[...] un ejercicio de descalificación que supone que el varón es superior a todo lo que sea “no varón”, pretende que “mujer” sea igual a “naturalmente servidora”, “paridora”, “cuidadora” y que esto también incluya el servicio de gerenciamiento doméstico (2017: 33).

En *Yerma*, Juan responde al prototipo de hombre

empresario que desempeña el trabajo pesado de la cría y cuidado del ganado. Por tal motivo, al constituirse en el sujeto activo por el hecho de mantener la casa, a su mujer y *a posteriori* a sus hermanas, concibe a los personajes femeninos como una carga y entiende que le deben una contraprestación a través de tareas domésticas. Es así que en sus diálogos se desprende este formato impositivo de convivencia:

JUAN: ¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado.  
 ¿No me has oído decir esto siempre?  
 YERMA: Alerta ¿de qué? En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes (García Lorca, 1963: 57).

La citada interacción comunicativa evidencia una de las tantas:

[...] expresiones donde se construye a la mujer como débil, pasiva y sumisa. Desde el punto de vista de este modo de pensamiento, al varón se le otorga un mayor poder simbólico frente a la mujer, en la que predominaría lo afectivo, y, consecuentemente, la debilidad (Pérez Moreno, 2016: 144).

Yerma lo expresa en un momento de descargo ante el hastío de la costumbre que la somete, al exponer a su esposo “yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría” (García Lorca, 1963: 58).

El deseo de Yerma de ser madre es tan recurrente a lo largo de la obra que esa situación es *vox populi*. Es así que la voz de la Lavandera 1ª expresa: “¡Pero, ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!” (García Lorca, 1963: 53). Este personaje secundario también está conformado por un esquema de raigambre patriarcal, al sentir conmiseración hacia Yerma, o como argumenta Hendel cuando explica el mismo tipo de modelo social que se manifiesta en la obra:

La mujer que decide no ser madre o no seguir este mandato es señalada como desnaturalizada (por fuera de la naturaleza). En cambio, aquella impedida por circunstancias fuera de su control voluntario es una mujer

merecedora de compasión y pena, a la que se la presume 'no realizada', dando por hecho que la realización de una mujer, de todas las mujeres, es la maternidad (2017: 33).

La situación es diferente en cuanto al hombre que decide no tener prole. Ante ello, Juan abiertamente manifiesta no preocuparse: "Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten... Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos..." (García Lorca, 1963: 13; 99). Como dice Hendel, el patriarcado se sostiene en el sentido de que "paternar no parezca, en cambio, un hecho de la naturaleza. Un varón que no es padre no luce como un pobrecito que merece especial consideración por no lograrlo, ni mucho menos es rechazado por no desearlo" (Hendel, 2017: 33).

Por otro lado, la queja del personaje masculino es constante, y le atribuye a su esposa la culpabilidad de la crisis matrimonial: "Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad" (García Lorca, 1963: 59). Este reproche de Juan hacia Yerma responde a un parámetro aceptado y asimilado incuestionablemente, o como dice Ani Bustamante comentando a Lacan:

[Lacan] asume el reto (dejado por Freud cuando se pregunta ¿qué quiere una mujer?) de pensar esta condición femenina, cuyo goce siempre enigmático y deslocalizado ha sido causa de discriminación y calificativos de locura, capricho, o minusvalía mental. Pues ante ese misterio, el imperio logocéntrico se ha defendido rebajando estos temblores a causas hormonales, biológicas, esencialistas o metafísicas, haciendo de las mujeres el objeto más codificado y controlado de la historia. (Bustamante: 2014: 66).

Yerma, en diálogo con la Vieja 1ª, le explica y justifica su anhelo por convertirse de una vez por todas en madre: "¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosa!, / que pido un hijo que sufrir..." (García Lorca, 1963: 61).

Ani Bustamante llama "tiempo suspensivo" a esa "posición de espera, de espera por el Otro, en un tiempo teñido de incertidumbre que funciona como detonador de fantaseos, de ilusiones y frustraciones" (2014: 38). Ese

momento anhelado no acaece para Yerma en cinco años de convivencia matrimonial, lo que exaspera y desespera al personaje, quien resume ese sufrimiento de la siguiente manera:

Yo no pienso en el mañana, pienso en el hoy...Yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila, y óyelo bien y no te espantes de lo que digo: aunque yo supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala, que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón (García Lorca, 1963: 78).

Este impedimento existencial va produciendo en la protagonista no solo la envidia hacia otras mujeres que lograron acceder al lugar sobrevalorado socialmente por ser madres. Esa imposibilidad va gestando en ella un resentimiento y un odio hacia Juan, neto representante de ese sistema cruel:

¡Es bueno! ¡Es bueno! ¿Y qué? Ojalá fuera malo. Pero no. Él va con sus ovejas por sus caminos y cuenta el dinero por las noches. Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego (García Lorca, 1963: 78).

Las obligaciones maritales como “ejercicio de la sexualidad” son también, en opinión de Hendel, “escenario del ejercicio de la violencia física y la dominación masculina muchas veces avaladas por leyes patriarcales” (2017: 250). Ese dominio físico se traduce en una seudoesclavitud y menoscabo a la libertad de Yerma, ya que como esposa esta coaccionada a la voluntad de Juan, quien le advierte: “Aunque me miras de un modo que no debía decirte ‘Perdóname’, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido” (García Lorca, 1963: 60).

Juan desconfía de la fidelidad de su consorte y la ofende ante la presencia de otras mujeres. El protagonista no respeta ni le otorga una mínima dignidad a su esposa, sino que la cosifica. Yerma una vez más se ve obligada a rebajarse para consentir o despejar las dudas acerca de todo tipo de sospecha de contubernio:

Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos (82).

La insólita victimización de Juan es coherente al marco determinado por el régimen patriarcal imperante que “exige que los hombres sean propietarios para quienes la moral de sus mujeres está siempre en cuestión y que constantemente invoquen la decencia” (Kennedy, 2016: 122). Avalado por esos tópicos del género dominante, Juan despotrica contra Yerma. Sin tapujos y con tupé, el esposo reclama:

¡No, eso no! Todo lo aguanto menos eso. Me engañas, me envuelves y como soy un hombre que trabaja la tierra no tengo ideas para tus astucias (81).

Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Dime!, ¿buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores para cortar (82).

No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir (83).

Precisamente, son los dichos del pueblo, replicados por Juan, lo que somete tanto el discernimiento, la intención y la libertad de Yerma. Formas de conceptualizar y concebir hacen mella en la personalidad de la protagonista y configuran lo que Bourdieu denomina violencia sistémica que se “inscribe en los modos de conducta y percepción, de tal manera que estos se aceptan y se repiten sin rechistar. La gente afirma y perpetúa la relación de dominación al hacer las cosas por costumbre, como corresponde” (cit. en Chul Han, 2016: 119).

Las habladorías son de tal magnitud y toleradas a tal punto por Yerma que, ante la solicitud de Dolores para que hable bajo así no la descubre la gente que se dirige hacia las tareas del campo, llevan a la protagonista al grado de hastío que se observa cuando dice: “No me importa.

Dejarme libre siquiera la voz, ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo” (García Lorca, 1963: 84).

El punto álgido de la trama, el hecho que desencadena *ad limine* la tragedia lo constituye un sinceramiento individualista a la vez una muestra de egoísmo por parte de Juan, ante una serie de preguntas que le efectúa Yerma:

YERMA: ¿Y qué buscabas en mí?

JUAN: A ti misma.

YERMA: ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN: Nunca.

YERMA: ¿Qué buscas?

JUAN: A ti te busco. Con la luna estás hermosa (García Lorca, 1963: 101).

Podría conjeturarse que de estos parlamentos se desprende meramente la intencionalidad del querer de Juan, es decir, el “*Volo ut sis*: puede significar: quiero que seas como eres propiamente, que seas tu esencia, y en tal caso eso no es amor, sino afán de dominio” (Arendt, 2006: 216).

En parangón con lo manifestado *ut supra*, Walter Benjamin alude a una suerte de asimilación en cuanto al amor, que raya con una cuasi-dominación. Más precisamente, Benjamin sintetiza que:

[...] El hombre busca en la mujer su semejanza, cercenando de esta manera lo propiamente femenino, lo que sintetiza en la frase “*similia a similibus cognoscentes*”.

Esta homogenización en el amor, en una forma de amor dominante, que a través de la semejanza elimina la vida “sobrenatural” de la mujer (2015: 80).

En esas condiciones de existencia las protagonistas se rebelan y asumen las consecuencias de fuerza mayor que derivan de su valentía. La Novia, raptada, en connivencia y en cohabitación ilícita con Leonardo, de esa forma rompe las ligaduras patriarcales, aunque su osadía desencadena el duelo y la muerte tanto de su esposo (el Novio) como de su exnovio y co-delincuente en la infidelidad. Por su parte, Yerma entra en un estado de emoción violenta por no permitírsele alcanzar la completud sancionada tácitamente por las costumbres paternalistas, pero principalmente, por quien debía proporcionarle de

*facto y de iure* el acceso a la maternidad y al respeto de hombres y mujeres. Juan es el oponente, el óbice que la somete a una doble tara: ser la “mujer de” y ser “marchita”. Por eso comete un doble homicidio, doblemente agravado por el vínculo, el de su esposo y de su potencial hijo. En síntesis, Yerma es una muerta civil, ya que:

El machismo avanza atropellando, acumula cadáveres de mujeres que creyeron que amar bien era aguantar de modo incondicional porque eso es lo que les enseñaron y aprendieron durante siglos y para evitar el castigo se obligaron a acatar el mandato buscando formas de resistencia que no incluyeran la ruptura o la huida, hasta que no pudieran más (Hendel, 2017: 33).

En conclusión, el mundo dramático lorquiano, con estas estridentes obras, plasma el histrionismo libertario de las mujeres contemporáneas al autor. Sin embargo, observamos una bifurcación en los temperamentos y las convicciones de las mismas. Cuantitativamente, la mayoría de los personajes femeninos replica de manera irreflexiva y taxativamente hábitos idiosincráticos y discursivos cuyo nodo medular responde a un patriarcado heredado, reiterado, exento de cuestionamientos. Mientras que otra arista brega, reniega de las instituciones y tradiciones patriarcales. Las mujeres que buscan soltarse de las ataduras avaladas diacrónicamente, deben soportar el hostigamiento no solo del sistema machista sino también de sus congéneres, de quienes no reciben la comprensión o empatía esperable, sino la sanción, el señalamiento, o lo que quizá es peor, la conmiseración y la lástima derivadas de una mera hipocresía.

## Referencias

Arendt, Hannah (2006). *Diario filosófico*. Barcelona: Herder.

Benjamin, Walter (2015). *Sobre el amor y temas afines. Un problema europeo. Fragmentos y esquemas*. Buenos Aires: Gorla.

Bensoussan, Albert (2017). *Federico García Lorca*. Buenos Aires: El Ateneo.

Bustamante, Ani (2014). *Los sonidos de Eros. Un recorrido por la obra de Chabuca Granda*. Buenos Aires: Letra Viva.

García Lorca, Federico (1963). *Yerma*. Buenos Aires: Losada.

García Lorca, Federico (1993). *Bodas de Sangre*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Han, Byung-Chul (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.

Hendel, Liliana (2017). *Violencias de género. Las mentiras del patriarcado*. Buenos Aires: Paidós.

Kennedy, Duncan (2016). *Abuso sexual y vestimenta sexy. Cómo disfrutar del erotismo sin reproducir la lógica de la dominación masculina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Lutereau, Luciano (2017). *Edipo y violencia. Por qué los hombres odian a las mujeres*. Buenos Aires: Letras del Sur.

Pérez Moreno, Elena Silvia (2016). "La conceptualización de la mujer en el discurso cotidiano adolescente". Nelly Rueda de Twentymán y Mariana Montes (coords.) *Metáforas, de la cognición al texto*. Córdoba, Argentina: Comunic-Arte. 141-155.

# LA TRANSLACIÓN DE UN CLÁSICO LITERARIO A LA PANTALLA: *BODAS DE SANGRE* Y *LA NOVIA*, ENTRE LA FIDELIDAD Y LA TRAICIÓN

**Verónica Alcalde**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
vernicalcalde@yahoo.com

Recibido: 12/09/2019. Aceptado: 28/10/2019.

## Resumen

*La novia* (2015), adaptación cinematográfica de *Bodas de sangre* dirigida por Paula Ortiz, no es un film que se ciña a la traslación exacta de la obra teatral al lenguaje cinematográfico. La realizadora zaragoneza opta por una adaptación libre, creando una obra de arte autónoma. Durante nuestro acercamiento a *La novia*, hacemos foco en algunas de las variaciones más relevantes entre la tragedia y su traslación (como el espacio y el tiempo) y reflexionamos sobre las interesantes repercusiones que esto tiene en el texto audiovisual. Demostramos, así, que Ortiz logra en el distanciamiento del texto acertadas resonancias propias del espíritu y la estética lorquiana; en otras palabras, que es más "fiel" a la obra de Federico García Lorca cuando asume el riesgo de la "traición".

**Palabras clave:** Federico García Lorca - Paula Ortiz - *Bodas de sangre* - Literatura y cine

*THE TRANSLATION OF A LITERARY CLASSIC TO THE SCREEN: BLOOD WEDDING AND THE BRIDE, BETWEEN FAITHFULNESS AND BETRAYAL*

## Abstract

*The Bride* (2015), a film adaptation of *Blood Wedding* directed by Paula Ortiz, is not an exact translation of the play to the cinematographic language. The filmmaker from Zaragoza opts for a free adaptation, creating an autonomous work of art. By focusing on some of the most relevant variations between tragedy and its translation, such as space and time, we reflect on its possible causes and the interesting repercussions on the audiovisual text. We show that taking distance from the text Ortiz achieves the resonances of the spirit and aesthetics of Lorca. In other words, she is more "faithful" to the work of Federico García Lorca when she assumes the risk of "treason".

**Keywords:** Federico García Lorca - Paula Ortiz - *Blood Wedding* - Literature and Cinema

En este trabajo nos acercamos a la más reciente adaptación cinematográfica basada en una obra dramática de Federico García Lorca: *La novia*, de la zaragonesa Paula Ortiz.

El film, estrenado en diciembre de 2015, tiene más que sobrados méritos para ser motivo de análisis; tanto como hecho artístico autónomo, como también por el diálogo que, como toda adaptación, establece con su texto original. Para reflexionar sobre esto, primero necesitaremos referirnos, muy brevemente, a aspectos que atañen al proceso de traslación del lenguaje verbal al audiovisual.

A través de entrevistas televisivas y gráficas disponibles en red, podremos conocer a la creadora, su trayectoria en el cine, su acercamiento a la obra de Federico García Lorca, y algunos detalles del proceso de producción de *La novia*, su segundo largometraje. Haremos referencia a la recepción que tuvo la película entre el público y la crítica cinematográfica al momento del estreno, y a su paso por distintos festivales de cine en la que recibió nominaciones y premios.

Nuestro análisis del film abordará determinados aspectos que nos permitirán demostrar que Paula Ortiz crea una obra que logra transmitir el espíritu y la estética lorquiana, sobre todo en aquellos momentos en los que opta por despegarse del texto. Es decir, Ortiz es más “fiel” a la obra de Federico García Lorca cuando asume el riesgo de la “traición” al texto. Al poner el foco en algunas de las variaciones más relevantes entre la tragedia y su adaptación, reflexionaremos sobre sus posibles causas y la incidencia que esto tiene en el *film*. Los aspectos puntuales en los que nos concentraremos para la demostración de nuestra hipótesis son: la estructura del prólogo fílmico (tiempo y espacio de la historia); el universo simbólico de Lorca trasladado al lenguaje audiovisual; la creación por parte de Paula Ortiz de un código simbólico propio.

## **Propuestas metodológicas para un análisis de la adaptación**

En *De la literatura al cine*, Sánchez Noriega (2000) hace referencia a algunas propuestas metodológicas de análisis de la adaptación. Entre estas, menciona la desarrollada por Aguirre Romero en *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*, basada en un análisis narratológico riguroso y en buena medida exhaustivo, que se concreta, básicamente, en la comparación entre el narrador literario y el cinematográfico, y entre el personaje literario y el cinematográfico. En cuanto al narrador, hace falta atender a las funciones organizativa, selectiva, de desarrollo, focalizadora, de valoración y emisión de juicios, y explicativa. En relación con los personajes, se estudian las informaciones biográficas por parte del narrador, la realización de acciones, las informaciones ofrecidas por otros personajes, los pensamientos, el monólogo interior y la corriente de conciencia, la descripción física, el lenguaje verbal utilizado por el personaje, el para-lenguaje y la conducta kinésica, además de la utilización del nombre, del entorno, de las pertenencias del personaje y de ciertos objetos como vehículos que inciden en la caracterización. Otros criterios complementarios son la comparación temática y las modificaciones espacio-temporales.

Sánchez Noriega también destaca una perspectiva como la de Jorge Urrutia, que en su artículo “Desviación argumental y tematización de efectos en el cine de origen literario” compara el texto literario con el guion cinematográfico y su posterior estudio de las desviaciones del texto fílmico frente al narrativo. Con el caso de *Nazarín* (1958), Urrutia pone en evidencia cómo Buñuel consigue actualizar el texto de Galdós. Allí donde Galdós presenta una disputa teológica entre Nazarín y el rico don Pedro de Belmonte sobre la pobreza del cristianismo primitivo, Buñuel escribe una escena nueva donde se plasma la cuestión social desde el enfrentamiento obrero, lo que es más actual en los años cincuenta. Es decir, la adaptación es fiel al espíritu del texto por la vía de transformarlo profundamente buscando la significatividad mediante acciones equivalentes.

Sánchez Noriega menciona la propuesta de Elisa Bussi Parmigiani en "A passage to India: from novel to film. Some problems of translation" de un esquema de análisis que considere:

a) Las formas del contenido del texto fílmico respecto al literario: selecciones, supresiones, compresiones, añadidos de acciones y existentes (personajes y escenarios).

b) Las formas de la expresión en el texto fílmico y el literario comparando las secuencias de acciones y hechos narrativos tal como aparecen en la estructura de cada uno y la localización espacio-temporal de los existentes.

c) La sustancia del contenido: complejos materiales culturales, estereotipos aceptados como rituales en la vida diaria y rutinas que son susceptibles de transformación en la adaptación.

Parmigiani toma solo un fragmento del texto literario para analizar en profundidad y remite a otras páginas para aspectos complementarios. Así, en ese nivel de microanálisis, compara los diálogos señalando dislocaciones, omisiones, añadidos y condensaciones; y busca en el código visual gestos y miradas que plasmen elementos del código verbal literario.

Sánchez Noriega señala cómo el teórico gallego Xabier Mouriño Cagide en los distintos análisis de adaptaciones teatrales enfatiza el riesgo de encorsetar el texto imponiéndole un modelo rígido que este no pide, y cómo en ocasiones es necesario recurrir a distintas propuestas metodológicas para adecuarse al análisis que cada adaptación requiere. En ocasiones Mouriño se detiene en el espacio y el tiempo del texto fílmico respecto al literario, mientras que en otras indaga en las visualizaciones que trasladan las frases, en la búsqueda de equivalentes, etc.

Estas metodologías de análisis tienen en común situarse en un nivel de totalidad del texto, a veces construida desde el análisis del fragmento. Pero, salvo en el modelo teórico de Aguirre Romero, no hay un análisis sistemático de las correspondencias de los textos literario y

fílmico en sus partes. Sánchez Noriega, como Mourriño Cagide, sostiene que a la hora del análisis comparatista hay que establecer un modelo suficientemente flexible como para dar cuenta de cada uno de los textos, pues partimos de la base de que cada texto requiere su propio análisis. Por esto, propone un esquema básico que pretende ser exhaustivo y que contempla los siguientes aspectos:

- a) Selección del material narrativo.
- b) Supresiones de acciones, de personajes, de diálogos y de episodios completos.
- c) Compresiones: acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico.
- d) Unificaciones: acciones reiteradas que aparecen una vez.
- e) Traslaciones de espacios, de diálogos y de acciones/personajes.
- f) Transformaciones en personajes/historias.
- g) Añadidos y desarrollos: los que marcan la presencia del autor fílmico, los añadidos de secuencias dramáticas completas, los añadidos documentales, los desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas, los desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes y los desarrollos breves de acciones de contexto. Tanto los añadidos como los desarrollos pueden ser coherentes con el texto literario o constituir una variación o interpretación libre del mismo.
- h) Transformaciones en la estructura temporal.
- i) Enunciación y estructura narrativa: modificaciones del punto de vista del narrador, equivalencias entre el narrador literario y el fílmico, transformaciones en la estructura narrativa.
- j) Clausura del relato: alteraciones del final del texto literario.
- k) Visualizaciones: acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

Utilizaremos de manera flexible este útil esquema para analizar el filme *La novia*, de Paula Ortiz, basado en la tragedia de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*.

### **Trayectoria académica y cinematográfica de Paula Ortiz**

Paula Ortiz nació en Zaragoza en 1979. Es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza (2002) y tiene un máster en Escritura para Cine y TV por la Universidad Autónoma de Barcelona (2003).

En 2011 finalizó su tesis doctoral: *El guion cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*, dirigida por Agustín Sánchez Vidal.

Posteriormente se formó en dirección de cine en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York, y completó sus estudios de guion en la UCLA, Los Ángeles, principal centro de formación cinematográfica de California. Fue también miembro del Taller Bigas Luna para narradores audiovisuales.

Actualmente enseña Historia del cine en el grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona, y Guion y Análisis Fílmico en la Universidad San Jorge de Zaragoza.

En 2010, fundó la productora Amapola films junto a Kike Mora, Raúl García y Jesús Bosqued.

Ha publicado varios artículos y libros, y es miembro de la junta directiva de CIMA (Asamblea de Mujeres Cineastas de España) y miembro fundador y vicepresidente de EWA Network (European Women Audiovisual Network). Reivindica la presencia de las mujeres en el cine y la necesidad de su tratamiento en la industria como sujeto y no como anécdota cultural u objeto.

Dio sus primeros pasos en el lenguaje audiovisual con la filmación de cortometrajes, mientras realizaba su máster de escritura para cine y TV. Estos fueron *Para contar una historia en cinco minutos* (2001), por el que recibió el

Premio a la Mejor Opera Prima del Festival de Cine de Fuentes de Ebro; *Saldría a pasear todas las noches. Declaración de Katerina* (2002), adaptación de un cuento de Bernardo Atxaga; *El rostro de Ido* (2003); *Fotos de familia* (2005); y *El hueco de Tristán Boj* (2008). Se acercó, también, al formato documental con *Relato de esperanza* (2006). Luego incursionó en el largometraje con *De tu ventana a la mía* (2011), protagonizado por Maribel Verdú, Leticia Dolera, Álex Angulo y Roberto Álamo, entre otros, con el que obtuvo numerosas menciones y premios. Entre estos, el Premio Internacional de la Crítica Femenina Feedora, en el Festival Internacional de Mons, en Bruselas.

### **La novia: motivaciones y recepción**

En septiembre de 2014, después de cuatro años de intenso trabajo, Paula Ortiz terminó de rodar en España y Turquía su segunda película, *La novia*<sup>1</sup>, adaptación libre de la obra *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, la que se estrenó en 2015<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> REPARTO: Inma Cuesta, en el papel de la novia; Asier Etxeandía (el novio); Alex García (Leonardo); Luisa Gavasa (la madre del novio); Carlos Álvarez-Novoa (el padre de la novia); Leticia Dolera (la mujer de Leonardo); Consuelo Trujillo (la criada); María Alfonso Rosso (la mendiga); Ana Fernández (la vecina). GUION: Federico García Lorca (original), Paula Ortiz y Javier García Arredondo. FOTOGRAFÍA: Miguel Ángel Amoedo. MÚSICA: Shigeru Umebayashi. MONTAJE: Javier García Arredondo. PRODUCCIÓN: Get in the Picture Productions, Mantar Film, Rec Films, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Eurimages y Cine Chromatix (Alemania). ESTRENO: 2015. DURACIÓN: 98 minutos.

<sup>2</sup> La película obtuvo varias nominaciones y premios: dos Premios Goya a Mejor Dirección de fotografía (Miguel Ángel Amoedo) y Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa). Doce nominaciones en total. Seis Premios Feroz a Mejor película dramática, Mejor Dirección (Paula Ortiz), Mejor Actriz protagonista (Inma Cuesta), Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa), Mejor Música original (Shigeru Umebayashi) y Mejor Tráiler. Nueve nominaciones. Cuatro nominaciones en los Premios Gaudí. Cuatro Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a Mejor Actriz secundaria (Luisa Gavasa), Mejor Guion adaptado (Paula Ortiz y Javier

¿Por qué Lorca? Hija de profesores de Lengua y Literatura, Paula Ortiz se acercó en su primera adolescencia a la obra de Lorca. En la entrevista realizada para el programa televisivo *Ciclo de Cine Espacio Femenino* cuenta la conmoción que significó para ella a los catorce años la lectura de *Bodas de sangre*:

Fue un descubrimiento del amor, del deseo, que yo intuía en ese momento [...] pero que no había vivido. Fue el deseo de que te pasara eso. Un entenderlo pero no entenderlo. Despertó una tormenta muy fuerte en mí el texto de Lorca (Ortiz, 2015).

Años después, cuando comenzó sus estudios de Filología Hispánica, se sumergió en el mundo estético y poético del escritor granadino. Su carrera se orientó hacia las artes audiovisuales, y es entonces cuando empezó a pergeñar la realización filmica de la tragedia que había marcado el comienzo de su adolescencia:

El mundo de Lorca con toda su cosmovisión poética que se mueve entre lo simbólico, ritual y popular, y esa mirada ingenua y trágica a la vez, melancólica en algunos momentos, muy luminosa en otros, conecta muchísimo con mi manera de sentir en esto de darle forma a las cosas (Ortiz, 2015).

No hay duda de que la decisión de Paula Ortiz de llevar al cine *Bodas de sangre* fue arriesgada, porque dentro de lo que hoy se frecuente en la ficción cinematográfica, de lo que “funciona”, no son los códigos de la tragedia clásica los elegidos. Sí el drama, pero no la tragedia “con su dimensión que trasciende el drama para plantarse en el conflicto ético, filosófico y, yo diría, espiritual” (Ortiz, 2015).

Ortiz no se equivocaba en esta observación, ya que la recepción del público fue más bien fría, con apenas 92.000 euros de recaudación en su primera semana. El total de dinero recaudado fue un poco más de un millón de euros,

---

García Arredondo), Mejor Fotografía (Miguel Ángel Amoedo) y Mejor Música (Shigeru Umebayashi). Nominada en ocho categorías.

casi lo mismo que costó su producción (el presupuesto fue de € 1.200.000)<sup>3</sup>. No obstante, la mayor parte de las críticas profesionales fueron positivas y alabaron la propuesta de la joven directora zaragozana. Tres ejemplos servirán para dar cuenta de hacia dónde se orientó la valoración de su trabajo:

“Para los que aprecian la belleza más sublime”

Lo mejor: su exquisita adaptación.

Lo peor: su formalismo estético no gustará a todo el mundo.

Hay obras inmor[t]ales que encuentran en cada generación su propia representación. Shakespeare es el mejor ejemplo. Pero también lo es Federico García Lorca. Cada época se acerca a sus obras desde su propio presente. Por esto, esta Novia de Paula Ortiz, que adapta *Bodas de sangre*, no es una reivindicación feminista, ni un apasionado canto al amor más salvaje y desquiciado. *La Novia* de Ortiz es una novia hermosa, que dice el verso con convicción, que se deja arrastrar por la belleza de la palabra y la traduce en la belleza de unos paisajes abstractos.

La Capadocia es un espacio de sueño donde el amor corre a lomos de un caballo negro, pero Los Monegros, donde está rodada casi toda la película, es un espacio de rito y de muerte. Y la música, esa Tarara, esa canción de Leonard Cohen que produce tanto desconcierto. Esta Novia de Lorca es ahora de Ortiz y de Inma Cuesta. Y de esos dos hombres que conforman con ella el triángulo más antiguo del mundo: una mujer dividida entre un poco de agua tranquila y un río oscuro que la arrastra a la tragedia (Vidal, 2015).

“*La novia*: éxtasis visual y sensitivo”

Adaptar el universo poético y teatral de Lorca no es una tarea sencilla. La directora aragonesa, Paula Ortiz, se ha atrevido a trasladar el texto de *Bodas de sangre* de Lorca a la pantalla sustentándose en la imagen y en la estilización formal como elementos generadores de emociones. Una arriesgada decisión con la que ha corrido

---

<sup>3</sup> Información extraída de *Internet Movie Database (IMDb)*. Disponible en: [http://www.imdb.com/title/tt2734566/business?ref\\_=tt\\_ql\\_dt\\_4](http://www.imdb.com/title/tt2734566/business?ref_=tt_ql_dt_4).

el peligro de ser acusada de esteta pero que al mismo tiempo la sitúa como una creadora capaz de configurar un imaginario visual exuberante, lleno de fuerza escénica y telúrica casi inédito en el cine español actual. Un cóctel de sensaciones al límite dotado de una belleza plástica arrebatadora y que se mueve entre la línea floja entre el delirio catártico y el éxtasis visual (Martínez, 2015).

#### “Lorca de diseño”

Con Lorca se puede alcanzar lo sublime, pero Paula Ortiz ha preferido intentar atrapar lo bello. Y lo malo de aspirar a lo bello es que te puedes quedar en su simulacro. Lo bello puede agotar y no llegar a la conmoción, quedarse en el adorno, durar apenas un segundo, si acaso. Y *La novia*, nuevo largometraje de Ortiz tras *De tu ventana a la mía*, libre adaptación de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, se queda, casi siempre, en el adorno. Lo sublime ha de ser sencillo y *La novia* no lo es. Es grandilocuente y aparatosa. También valiente. Hay que ser muy brava, casi al borde de lo incauto, para adaptar a Lorca con los tiempos que corren, para intentar abrazar su letra con el diseño, aunque por el camino haya perdido su crítica social. Pero a *La novia* le sobra diseño, el que acaricia al ojo, pero nunca destroza las tripas: en las ropas, en la ambientación, en la foto, en las risibles cámaras lentas, en los rayos de sol refulgente que nubla la vista, al estilo Terrence Malick. Como la primera obra de Ortiz, huele demasiado a imitador de Malick, ahora que incluso él parece agotado.

Lorca es popular, recio, amargo. Esta película es remilgada, bonita en el sentido más subjetivo de la palabra, presuntamente estilosa, donde los motos persiguen a los caballos y los hombres luchan con puñales de cristal con apariencia de Lladró. Eso sí, pese a sus desperfectos, demasiados, la poética nobleza de los textos sigue ahí (“Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos; las mías vendrán cuando yo esté sola, y saldrán de las plantas de mis pies”), y algunas grandes interpretaciones (Inma Cuesta, Carlos Álvarez-Nóvoa, María Alfonso Rosso), con la sublime, ella sí, Luisa Gavasa a la cabeza. Cada sílaba suya, cada respiración, es una conmoción de verdad lorquiana. Aunque solo sea por eso, y por el acontecimiento, *La novia* también es imprescindible. Y luego decidan (Ocaña, 2015).

Vemos en la primera y la segunda crítica la alabanza al esteticismo poético buscado en la adaptación. Aunque

encuentran en este cuidado por capturar la belleza en cada una de sus tomas, un aspecto que puede no ser apreciado por todos. En este mismo punto se centra Ocaña para hacer una valoración desfavorable, sin dejar de ensalzar las actuaciones de las protagonistas (sobre todo, las de Inma Cuesta y Luisa Gavasa), así como la valentía de la directora. Luego de su estreno, Paula Ortiz reflexiona:

El primer reto era llevarle al público una tragedia, y el otro reto era mantener la imagen simbólica, a veces traducida a imágenes, a los planos físicos y a los elementos físicos del plano, de la luz, de los objetos, de las miradas, de todo el universo lorquiano, y otras veces mantener las formas de esa imagen en la propia palabra poética. Ese juego de equilibrios fue el más difícil (Ortiz, 2015).

Creemos que ese juego de equilibrios que Ortiz plantea como mayor dificultad ha sido manejado con pericia y destreza. La película es una adaptación libre de la tragedia que logra transmitir el espíritu lorquiano aun cuando más se aleja del texto. Para demostrarlo, nos referiremos a algunas de las variaciones que reconocemos en la adaptación, analizando sus posibles causas y la incidencia que esto tiene en el film.

### **Análisis de *La novia***

Antes de abocarnos al film, recordemos que *Bodas de sangre* es una tragedia en verso y prosa, estructurada en tres actos y siete cuadros. Emplazada en un paisaje andaluz, la acción desarrolla el conflicto de un triángulo amoroso entre jóvenes de familias enemistadas. La historia comienza unos días antes del casamiento, continúa con la boda e inmediata fuga de la Novia con su amante, la persecución a la pareja y la muerte de ambos muchachos. Conocemos, a través de parlamentos de la Madre del Novio, una pre-historia de enfrentamientos y muertes entre ambas familias, el sino que, inexorablemente, empujará a los personajes a un destino de sangre.

El tema de la mujer sometida en un mundo de hombres es central en la obra. La madre, cuya existencia se justifica en el acto de proveer descendencia, se aparta

del mundo por su marido y sus hijos. “¿Tú sabes lo que es casarse criatura?”, pregunta la Madre a la Novia, “Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (García Lorca, 1954: 1.108). Engendrar mujeres para que continúen con su función de procreadoras, y engendrar hombres para que trabajen la tierra, sean infieles, y finalmente se maten en enfrentamientos con otros hombres. Luego de sus muertes, la vida de esas mujeres se consume en el duelo. “Tú, a tu casa. Valiente y sola a tu casa. A envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada” (1.172), le dice la Suegra a la Mujer de Leonardo luego de su muerte.

La muerte es el castigo por la pasión irrefrenable por la que se dejan arrastrar los amantes, y, a la vez, la muerte de ambos muchachos es un castigo para la Novia que se ha rebelado a su condición pasiva de mujer en espera de un hombre para ser fecundada.

Teniendo en mente estas características de la obra de Lorca, pasaremos al análisis de la adaptación de Paula Ortiz, al que dedicaremos tres apartados.

### *Estructura y microrrelato*

Tomando prestada terminología del universo literario, llamamos “prólogo” a la porción del relato fílmico que está abarcada entre la primera imagen que aparece en pantalla y el momento en que aparece el título de la obra cinematográfica.

En *La novia* este prólogo actúa como parte de un todo (una sinécdoque) y por eso mismo es susceptible de ser analizado como entidad discursiva plena, como un microrrelato.

La secuencia con la que se abre el prólogo nos muestra, con un plano cenital, la sugerente imagen de una mujer con un vestido ensangrentado y la cara cubierta por una tela blanca, tirada en un lodazal e intentando, con gran esfuerzo, incorporarse, “despegarse” de él (ver fotograma 1 en el Anexo de imágenes).

En el momento en el que logra levantarse como liberándose de una tierra que intenta tragársela, un fundido a negro<sup>4</sup> sirve de transición a dos planos encadenados. Sobre el negro de transición leemos: “Una película de Paula Ortiz”.

El primer plano fijo que sigue muestra un techo en ruinas; el segundo, la ventana de una vieja construcción que sirve de marco a la panorámica de un paisaje agreste y desolado (ver fotogramas 2 y 3).

Con ambos planos, la directora presenta el espacio, pero no solo como locación en la que transcurre la historia, sino como un espacio simbólico que nos habla del paso del tiempo, de lo que fue y ya no es (una casa que hoy está en ruinas), de un mundo arrasado, muerto.

Nuevamente un fundido a negro hace de transición a una segunda secuencia en la que nos encontramos con tres personajes, un hombre mayor y dos mujeres. La más anciana pronuncia un canto de lamento, mientras mueve su torso acompasadamente. Vemos que la joven mujer con el vestido ensangrentado y manchado de barro se acerca a su encuentro (ver fotograma 4) y se produce un diálogo entre la muchacha y la anciana, que (advertimos inmediatamente) se corresponde con el texto lorquiano del último cuadro del tercer acto, aquel en el que luego de que el destino trágico se ha cumplido, la Novia se presenta ante la Madre del Novio para pedirle que la mate, e intenta explicar qué la llevó a actuar como lo hizo:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que aceraba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Yo no quería, ¡jóyelo bien!, yo no quería. Tu hijo era mi fin, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo; y me hubiera arrastrado siempre, siempre,

---

<sup>4</sup> El fundido a negro actúa aquí como punto y aparte, y como señal de cambio de locación y tiempo.

siempre<sup>5</sup>.

Los primeros planos sobre los rostros de las mujeres (algo que se reiterará a lo largo de la película) nos advierten que serán las mujeres los ejes centrales de esta historia (ver fotograma 5).

Evidentemente la directora ha decidido modificar la estructura, y ha elegido comenzar por el final. El diálogo, además, tiene supresiones en cuanto al original y un violento cambio de planos. El proceso de producción ha sido el siguiente: Ortiz ha rodado toda la secuencia respetando el diálogo poético del último cuadro del drama y, en el momento del montaje, corta y distribuye el material entre el comienzo y el final de la película. De aquí que el montaje de los planos resulte abrupto, ya que hay intención de mostrar que cada uno de ellos es una pieza de un rompecabezas que solo podrá completarse al final, al igual que la totalidad del diálogo entre los dos personajes femeninos.

En una entrevista (Morales, 2015), la directora explica que la decisión de fragmentar la secuencia de ese modo, respondió a un intento de adecuarse al espectador actual sin dejar afuera prácticamente nada de lo que ella considera el momento más potente de la tragedia de García Lorca. Ortiz entiende que para el espectador medio, acostumbrado a los códigos del cine norteamericano, el desenlace tendría que darse en el momento en el que los dos hombres se matan y ella los abraza y lanza un grito. Darle entonces al espectador, que siente que ya pasó todo lo que tenía que pasar, veinte minutos más de película, hubiera hecho fracasar la obra. Entonces es cuando decide segmentar la secuencia en dos partes.

Más allá de la necesidad de acomodar el material de un modo tal que mantenga al espectador atento sin restar a la dimensión dramática de la obra, observamos que con este *flashforward* la narración adopta una estructura circular que adquiere un profundo sentido al comprender la

---

<sup>5</sup> El fragmento es transcripción directa del parlamento fílmico. Son mínimas las diferencias entre este y el texto lorquiano.

tragedia de esos personajes atrapados en una historia que va a repetirse inexorablemente. Más adelante veremos la insistencia con la que Ortiz recurre a la imagen del círculo para subrayar el destino trágico de los protagonistas.

El prólogo se completa, luego de un nuevo fundido a negro, con una tercera secuencia. A partir de un *flashback* conocemos a los protagonistas del triángulo amoroso en su adolescencia. A través de sus miradas y juegos, comprendemos los vínculos de amistad y deseo que los unen. Se destaca en esta secuencia una vegetación frondosa que está en consonancia con el momento vital de los personajes<sup>6</sup> (ver fotograma 6).

La escena de los adolescentes jugando que caen al suelo (a la tierra, siempre presente como fuerza directriz)<sup>7</sup> se cierra con un plano americano horizontal de la Novia, ahora en el tiempo presente del relato, despertando (ver fotograma 8).

Cierra, entonces, el prólogo con la imagen del mismo personaje con el que empezó, y en un último fundido a negro, aparece en pantalla el título del film: *La novia. Basada en Bodas de sangre de Federico García Lorca.*

Observando la puesta en serie total del prólogo es evidente su funcionamiento como microrrelato que actúa como sinécdoque de la película completa.

En síntesis, el prólogo desempeña las siguientes

---

<sup>6</sup> Este recurso se utiliza en cada una de las secuencias no solo para acompañar el proceso emocional que viven los personajes, sino también como modo de señalar el paso del tiempo. Así como una vegetación frondosa es el escenario en el que se mueven los tres adolescentes, encontramos otra más árida en la secuencia que se corresponde con el presente, y un paisaje totalmente desierto en la que corresponde al futuro.

<sup>7</sup> La escena final de la tercera secuencia, que referimos a través de este fotograma, tendrá su correlato en el momento en el que, casi al final de la película, ambos hombres se enfrenten y caigan moribundos al suelo (ver fotograma 7). Queda aquí visualmente remarcado el sentido circular no solo de la estructura del relato, sino también de la historia.

funciones:

-Plantea la *estructura* circular del relato que se corresponde con el sentido trágico de un destino que, de modo cíclico, ha de repetirse.

-Presenta a los *protagonistas* de esta tragedia haciendo foco especialmente en la imagen femenina.

-Determina el *tiempo* pasado, presente y futuro de la historia Por medio del flashback y flashforward.

-Advierte cuál será el *punto de vista* desde el cual se nos mostrará el relato por la decisión de no replicar el título de la tragedia lorquiana, *Bodas de sangre*, y, además, por comenzar y finalizar la puesta en serie con la imagen de la novia.

Volvamos ahora a la secuencia inicial en la que una toma cenital nos mostraba a una mujer, y tengamos en cuenta que al finalizar la escena en un fundido a negro se nos ha señalado, como un primer y mínimo corte, a quién corresponde la dirección del film.

Estamos aquí frente a un microrrelato dentro de otro microrrelato. A diferencia de las otras secuencias que conforman el prólogo, esta aparece como una metáfora en disonancia con las otras partes que integran esta breve narración que actúa, como hemos demostrado, como sinécdoque. Una joven que no puede ver ni respirar libremente por tener la cara cubierta por un paño blanco, que sugiere el velo de un vestido de novia, nos habla del yugo conyugal que ahoga a la mujer. En un reflejo de supervivencia, se quita el paño y respira desesperada. Como metáfora de la macrohistoria bien podría ser el acto de ir en contra de la imposición social y escapar con su amante, acción por la que será castigada (ver fotograma 9).

Esta mujer, como habíamos señalado, está atrapada en el barro, o tal vez emergiendo de él. Aquí se pone de relieve el personaje lorquiano que es controlado por la fuerza de la naturaleza (recordemos la frase de Leonardo “Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra, y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas”, palabras que serán dichas textualmente por el personaje del amante

en el film). El vestido ensangrentado nos habla de la violencia, el dolor y la tragedia.

Lorca, en su conferencia “La imagen poética en Don Luis de Góngora”, dice que “para que una metáfora tenga vida necesita de dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central y una redonda perspectiva en torno de él” (García Lorca, 1954: 73). Este microrrelato cumple ambas, y es metáfora y sinécdoque de un microrrelato-prólogo del relato total de la historia. Tenemos en la narración una estructura de cajas chinas que se relatan a sí mismas.

Con una concisión asombrosa (7 minutos y 15 segundos) y un juego complejo en su estructura formal, Ortiz ya nos ha dicho *qué* pasará, a *quiénes* y *dónde*. Recién ahora comienza la película que nos contará el *cómo*.

### *Los universos simbólicos de Federico García Lorca y Paula Ortiz*

Finalizado el prólogo, la primera imagen que se nos presenta es un plano detalle de las patas negras de un caballo que se acerca hacia la cámara al galope. Es decir que el desarrollo de la película comienza con uno de los símbolos lorquianos más recurrentes (ver fotograma 11).

El caballo, solo o con su jinete, está presente en toda la obra del escritor granadino. Su simbología no es unívoca: potencia sexual, virilidad, pasión desbordada, muerte o presagio de muerte. Ortiz ha querido que el animal aparezca en escena siempre exaltado, brioso, llamativamente enérgico. En *Bodas de sangre* y *La novia*, el caballo es Leonardo. “Yo no soy hombre para ir en carro” (García Lorca, 1954: 1146), dice Leonardo a su esposa en el texto dramático y en el film. En su caballo recorrerá largos tramos hasta el secano para intentar ver a la Novia a lo lejos, y en este huirán luego de la boda. El caballo es su atributo, su continuidad (ver fotograma 12).

El Novio, en cambio, es dueño de una moto con la que se traslada durante toda la película, inclusive en el momento de la persecución de los amantes. Esto refuerza

dos características fundamentales de ambos personajes: los distintos niveles económicos (como en la tragedia, Leonardo no dispuso de suficientes riquezas para poder pretender a la Novia), y la contraposición entre la frialdad de una máquina (poderosa, pero máquina al fin) y lo sanguíneo de una bestia.

Si contrastamos los dos fotogramas anteriores con los dos siguientes, comprobaremos cómo Ortiz logra, a través de un plano detalle y otro general, plasmar el concepto de fuerzas opuestas en tensión (ver fotogramas 13 y 14).

El símbolo del caballo está también presente en la canción “Nana del caballo grande”, compuesta por Lorca e incluida en *Bodas de sangre*. La canción de cuna aparece en la obra dramática en boca de la Mujer de Leonardo y la Suegra, abriendo y cerrando el segundo cuadro. Entre un momento y el otro, ha transcurrido la acción dramática. Esta nana cumple una doble función: por un lado, se incluye un tipo de composición popular, por otro, se anticipa la tragedia.

En el film es cantada por la Mujer (solo los tres primeros versos) mientras deja en la cuna a su bebé; pero en una secuencia posterior su inclusión es extradiegética y sirve de acompañamiento a la escena que sigue al primer encuentro entre La Novia y la Mendiga. La Novia está, en los días previos a la boda, en la vidriería de su padre observando sus figuras de cristal, y hace su aparición la Mendiga. Viene a traerle un consejo (“No te cases. Si no lo amas, no te cases”<sup>8</sup>) y un regalo (dos puñales de cristal) (ver fotograma 15). La Novia, atemorizada, la echa. Ese es el momento en el que podemos escuchar la nana, que dará continuidad a las secuencias encadenadas, ambas ralentizadas. En la primera, mientras ve marcharse a la Mendiga, la Novia tose expulsando cristales con sangre (ver fotograma 16).

En una segunda secuencia y en encuadre estéticamente balanceado, tenemos un *flashback* de los

---

<sup>8</sup> Transcripción del texto fílmico, que coincide exactamente con el texto lorquiano.

tres adolescentes tomados de las manos observando el enfrentamiento y la muerte de los hombres de las familias enemigas y, en una toma posterior, las manos ensangrentadas de la niña como sino de desgracia (ver fotogramas 17, 18, 19 y 20).

El *ralenti* de la filmación y la construcción del encuadre, junto a la elección de una interpretación particularmente visceral, “enduedada”, de la nana<sup>9</sup>, resultan acertados recursos audiovisuales para transmitir la tensión dramática de ambos momentos dentro de la trama.

Cabe agregar que la sangre que brota de las manos de la Novia, será una de las irrupciones de corte surrealista que Ortiz introduce en su adaptación. La cineasta no solo respeta, en la traslación del texto, los elementos propios del surrealismo lorquiano (como, por ejemplo, la aparición de la Luna), sino que trasciende los límites del texto original y arriesga elementos surrealistas que responden a su personal universo estético y narrativo.

Es significativo que estas dos secuencias que expresan, tanto en contenido como en forma, todo aquello que es esencialmente lorquiano (la violencia más primitiva, lo misterioso, lo vanguardista, lo trágico...), sean, precisamente, creaciones libres de la directora.

Ortiz ha optado por conservar del texto la primera estrofa de la canción de cuna que aparece como lazo conductor de las secuencias.

Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra  
dentro de las ramas.  
Cuando llega al puente  
se detiene y calla.  
¿Quién dirá, mi niño,

---

<sup>9</sup> La Nana del caballo grande es interpretada por Carmen París, reconocida cantaora de flamenco y música andalusí.

lo que tiene al agua  
con su larga cola  
por su verde sala?  
(García Lorca, 1954: 1092).

Habíamos dicho que tanto en el texto dramático como en el film el caballo es continuidad de Leonardo. En la nana es él quien no quiere beber del amor de su esposa. El agua a la que hace referencia es negra, estancada, entre ramas que impiden su curso natural. Hay ausencia de agua limpia fluyendo como negación de vida y pureza.

En los cuatro versos finales, el agua aparece antropomorfizada como una dama con traje de cola que atraviesa una sala verde. La imagen poética sugiere un estar frente a lo desconocido, al misterio (“quién dirá”) que es para el hombre la muerte, remarcado por la simbología que el color verde tiene en la literatura de García Lorca.

El caballo aparece en la película de Paula Ortiz bajo otras formas. Una de estas es una pieza de cristal que el padre de la Novia está realizando en el momento en el que ella visita su taller (ver fotograma 21).

Resulta muy significativo que esta pieza aparezca, en una toma posterior de la misma secuencia, dentro de una botella circular, en el momento en el que padre e hija hablan sobre la boda que se aproxima y se estrechan en un abrazo. Si observamos el fotograma veremos cómo en la escenografía del cuadro la botella ha sido dispuesta en un punto cercano a la cámara, creando una simetría visual (marcada con azul) entre la imagen del padre que abraza a la joven y el caballo contenido por la botella (ver fotograma 22).

Esta imagen que representa la actitud paternal de proteger a su hija de la pasión que puede arrastrarla al peligro, se reitera una vez más en el zoótropo (pequeño homenaje al cine dentro del cine) que él ha fabricado con la imagen de un jinete y su caballo<sup>10</sup> (ver fotograma 23).

---

<sup>10</sup> Sabemos que el zoótropo fue la primera experiencia del hombre para producir la ilusión de movimiento a través de una caja cilíndrica giratoria con unas figuras dibujadas en el interior. Las figuras vistas, al girar el

El zoótropo produce en la joven, que lo observa detenidamente, cierto encantamiento. Lo llamativo es que nunca lo vemos girando con la suficiente velocidad como para que la figura del jinete y su caballo parezcan moverse. El aparato gira lentamente como impulsado por una breve brisa, esto, además, subrayado por una ralentización de la imagen.

La lectura que propone la directora a través de esta imagen es clara: nuevamente vemos al caballo (pasión, desenfreno, peligro, muerte; todo lo que la atracción entre ella y Leonardo implica) contenido indirectamente por la figura paterna en un círculo que no le permite liberarse. Haciendo una analogía entre la fuga de los amantes y el zoótropo, entendemos que estamos frente a la ilusión de movimiento, a la imposibilidad de escapar.

Es significativo que, durante el baile, un montaje acelerado cree la ilusión de *flashes* de la imagen de la Novia girando velozmente, impulsada por los invitados y el Novio, y la del zoótropo. Las figuras del zoótropo alternan entre la de un caballo, la de una muchacha y, finalmente, la de un hombre en actitud de autómatas (ver fotografías 24 y 25). Nuevamente lo circular, esta vez más claramente como representación de imposición social (el baile es colectivo) y del destino del que no es posible liberarse.

Otra secuencia digna de señalar por su carga simbólica, su ambiente onírico/alucinatorio, y el esteticismo en la construcción de la imagen, es la que sigue al momento en que la Novia, al enterarse de que Leonardo ha vendido la tierra y se marchará con su Mujer y su hijo, tose nuevamente expulsando cristales con sangre. La secuencia inmediata la muestra ingresando al taller de su padre con un efecto de cámara (*dolly zoom* o efecto "vértigo") que subraya el ingreso a otro estado de conciencia. La novia avanza, mientras el espacio se cierra, hipnotizada por el zoótropo que gira lentamente. La musicalización acompaña el tránsito, reemplazando la

---

aparato a través de unas rendijas, producen la ilusión óptica de una sola figura que se mueve.

música de la fiesta (intradiegética) por una ambiental (extradiegética) (ver fotograma 26).

La luz de la luna, reflejada en los cristales, ayuda a la construcción de un ambiente surrealista, y genera un mayor efecto visual en el momento en el que todos los cristales estallan (ver fotograma 27). Aquí vemos representado, a través de una metáfora que nos recuerda las sorprendentes imágenes lorquianas, el momento en el que la Novia cede y se deja llevar por sus impulsos pasionales. Todo estalla, inclusive el zoótropo. En el siguiente fotograma se puede observar, señalada en azul, la figura del caballo liberada en el estallido (ver fotograma 28).

En esta secuencia hace su aparición la Luna. La filmación fue realizada en espacio natural a las cinco de la mañana, limitándose a la iluminación lograda por la luna llena. Una voz en off comienza su parlamento que pronto continúa en boca de la Mendiga. Tras el reflejo del rostro de la Novia en la fragua, sigue el reflejo de la Mendiga. (ver fotogramas 29 y 30). Observamos cómo el contorno del aljibe sugiere la forma de la luna. Este es el momento en el que Paula Ortiz insinúa la propuesta más personal de su adaptación: Luna, Mendiga y Novia conforman una misma entidad.

Por otro lado, la composición de la imagen nos invita a la relación con un verso del "Romance sonámbulo": "Un carámbano de luna la sostiene sobre el agua" (García Lorca, 1988: 122). El film se abre a otras imágenes creadas por García Lorca que trascienden la obra dramática adaptada.

A medida que la trama se desarrolla, se sumarán indicios de que las figuras femeninas Novia, Mendiga y Luna son una. Mendiga representa a la muerte, al igual que la Luna, y es a su vez proyección futura de la novia. Se presenta, entonces, como partícipe actual de la historia como supervisora de la ejecución de los hechos fatídicamente determinados. En distintas ocasiones observamos que las palabras de Leonardo o la Novia son replicadas al unísono por la Mendiga, lo que nos permite advertir que ella conoce la historia, la ha vivido.

Nuestras sospechas se confirman en la última escena, cuando la Novia, luego de mantener el diálogo final con la Madre y dar su último adiós a los hombres que ha traído muertos sobre el caballo de Leonardo, se aleja hacia el desierto. Aquí se alterna el *travelling* que acompaña su desplazamiento tomándola de perfil con primeros planos. La cámara realiza una toma a través de unos cristales, y observamos, al volver a la imagen nítida, que la novia se ha “transformado” en la Mendiga. Un primer plano de su rostro, seguido por un plano fijo de ella alejándose, son las tomas que cierran el film. En este juego de identidades que introduce la directora se subraya la presencia femenina como naturaleza destructora. Ella es instrumento, artífice y desencadenante de la tragedia (ver fotogramas 31, 32, 33, 34, 35 y 36).

### *Espacio y tiempo*

Ortiz ha ido urdiendo la trama para lograr reunir en un presente y en una sola imagen toda la potencia femenina, y para esto es necesario que el receptor no pueda anclar con precisión el tiempo de la historia. Los hechos tienen lugar durante el siglo XX, pero el vestuario y la escenografía no nos permiten precisar las décadas. Vemos modelos de autos y motos de distintas épocas, vestimentas que responden a distintas modas (ver fotogramas 37, 38 y 39).

Sin embargo, la directora logra que esto no resulte disonante en la construcción general de la imagen. Aquellos objetos que, puestos en este contexto, podrían resultar chocantes para el espectador, se funden armoniosamente en la totalidad del cuadro a través de tonos sepias y estratégicos ángulos adoptados por la cámara. Paula Ortiz nos sitúa en el no-tiempo de las obras clásicas (ver fotograma 40).

Este tiempo impreciso, pero a la vez muy antiguo y recubierto por una capa de misterio y nostalgia, no solo está logrado por una diestra utilización de recursos visuales, sino también sonoros. La acertada elección de la musicalización y de efectos sonoros, sus implicaciones y alcances, merecerían un tratamiento aparte que

encararemos en otra ocasión.

Como última variación relevante en la adaptación, debemos mencionar, aunque más no sea muy brevemente, el lugar del rodaje. La filmación se realizó en algunos sitios del sur de Aragón y en la Capadocia, Turquía. Con el desplazamiento del paisaje andaluz hacia estos otros, Ortiz consigue, aunque parezca *a priori* una paradoja, recrear un ambiente aún más acorde a la esencia de la obra trágica. La magnificencia y belleza de los paisajes cargados de resonancias atávicas encarnan a la perfección el poder de la naturaleza. El espacio actúa como un personaje más de la trama: es la fuerza directriz que somete a los protagonistas de esta historia.

En el fotograma 41 vemos a Leonardo que cabalga hacia la casa de la Novia atravesando un imponente paisaje de inmensas formaciones rocosas de formas fálicas (recordemos la recurrencia de símbolos fálicos en la literatura de García Lorca). La potencia sexual desbordada está magistralmente representada con la nueva imagen que podemos crear a partir de la unión de estos dos elementos: paisaje y jinete. Sin duda Ortiz sabe aprovechar el mecanismo de la metáfora lorquena: de la asociación de elementos provenientes de distintos campos semánticos se crea una sorprendente nueva imagen en la mente del lector.

Ortiz conoce profundamente la obra completa de Lorca, y utiliza las posibilidades del lenguaje audiovisual para plasmar en la pantalla lo que él ya había dibujado en el papel. Sobre todo cuando se aleja del texto adaptado, porque es en esos momentos creativos cuando más se acerca a la representación de "la carne magnífica de las imágenes" (García Lorca, 1954: 86) con la que el poeta envuelve el esqueleto de la anécdota.

En una entrevista realizada en *El Periódico de Aragón*, el 13 de abril de 2003, Paula Ortiz explica de este modo su viraje profesional de la Filología Hispánica al Cine:

Siempre me ha gustado contar historias y escribirlas, y hace tiempo que descubrí que la mejor forma de contarlas era el cine, porque es una narrativa que reúne todos los lenguajes: la sugerencia de lo visual, la palabra, la música,

las emociones, etc. (Blanco Zaragoza, 2003).

Parece lógico, entonces, que la cineasta encontrara en la literatura de Lorca, “profesor en los cinco sentidos corporales”, como él mismo dijera al referirse a Don Luis de Góngora (García Lorca, 1954: 72), la fuente ideal donde abreviar.

## Conclusiones

Cuando Paula Ortiz “traiciona” el texto y crea una obra autónoma, es cuando más nos acerca al mundo simbólico de Lorca, a sus imágenes sorprendentes, a su personalísimo vanguardismo y al sentido trágico que define su literatura. Así lo demostramos a lo largo de este trabajo.

Inicialmente lo observamos en la manipulación que realiza del material narrativo para construir una estructura circular que, a la vez, contiene microrrelatos que, como un juego de cajas chinas, se narran a sí mismos a través de la metáfora o, en otro momento, como sinécdoque del macrorrelato. Advertimos cómo esta estructura representa la esencia trágica de *Bodas de sangre*: la imposibilidad de los personajes de liberarse de aquellas fuerzas naturales que los determinan y de escapar de su destino de pasión desbordada y muerte.

A continuación identificamos otras variaciones en la adaptación que han resultado fundamentales para crear un film que, lejos de limitarse a la traducción literal de un texto, logra transmitir la poética del autor y las temáticas principales que atraviesan toda su obra.

En primer lugar, lo advertimos en la elección de un título distinto al del texto original como modo de poner foco, desde un comienzo, en la figura femenina, que resulta central en toda la obra literaria del poeta granadino. Otra acertada variación, en este sentido, es la unificación de la Luna, la Mendiga y la Novia en un solo personaje como representación cabal de la muerte.

En segundo lugar, observamos el riesgo no solo de llevar a imagen y sonido el universo simbólico del autor,

sino también de introducir un universo propio pero en absoluta consonancia con la estética y el sentido del texto, ampliando el horizonte interpretativo propuesto en el relato. Aquí destacamos la inclusión de escenas de tono surrealista que conectan directamente con el Lorca de vanguardia. Finalmente, demostramos cómo la libre adaptación en cuanto a la locación del rodaje y la ambientación de época han potenciado la creación de un espacio altamente simbólico y de resonancias atávicas.

Lo oscuro, lo luminoso, lo ingenuo, lo profundamente poético y lo trágico, se materializan en el relato de Paula Ortiz con una belleza excepcional. En *La novia* nos presenta a un García Lorca “total” a partir de una estética cinematográfica de sello propio.

## Referencias

- Blanco Zaragoza, Silvia (2003). “El cine es la mejor forma de narrar porque reúne todos los lenguajes”. Entrevista a Paula Ortiz. *El Periódico de Aragón*, 13 abr. Disponible en: <https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/paula-ortiz-cineasta-el-cine-es-mejor-forma-de-narrar-porque-reune-todos-los-lenguajes-52122.html>
- García Lorca, Federico (1954). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- García Lorca, Federico (1988). *Primer Romancero gitano*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Gutiérrez Bergoña, Miguel (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Iglesias, Pablo y Paula Ortiz (2016). *Otra vuelta de tuerka*. Entrevista televisiva. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2A2hLMJMtfI>
- Martínez, Beatriz (2015). “*La novia*: éxtasis visual y sensitivo”. *El Periódico*, 10 may. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20151210/critica-pelicula-la-novia-paula-ortiz-4735169>
- Morales, Clara (2015). “Sangre nueva para Lorca”. Incluye entrevista a Paula Ortiz. *InfoLibre.es*, 10 dic. [https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2015/12/10/una\\_nueva\\_vi\\_da\\_para\\_bodas\\_sangre\\_41970\\_1026.html](https://www.infolibre.es/noticias/cultura/2015/12/10/una_nueva_vi_da_para_bodas_sangre_41970_1026.html)

Ocaña, Javier. (2015). "Lorca de diseño". *El País*, 10 may. Disponible en:

[https://elpais.com/cultura/2015/12/10/actualidad/1449758738\\_718802.html](https://elpais.com/cultura/2015/12/10/actualidad/1449758738_718802.html)

Ortiz, Paula (2015). *Cine. Espacio Femenino*. Entrevista audiovisual sobre *La Novia* realizada por el Instituto Cervantes. Disponible en: <https://cultura.cervantes.es/rabat/es/La-novia-de-Paula-Ortiz/118277>

Pérez Bowie, José Antonio (2008). *Leer el cine. La Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Poyato Sánchez, Pedro (2014). "La transducción al cine de la novela. *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana". *Signa*, vol. 23, p. 731-752. Disponible en:

<https://doi.org/10.5944/signa.vol23.2014.11755>

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la Literatura al Cine*. Barcelona: Paidós.

Utrera, Rodolfo (2001) [1985]. *Federico García Lorca. El cine en su obra, su obra en el cine*. Edición digital a partir de la edición de Francisco J. Ortiz, Madrid, Ediciones JC. Monteleón. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/escritores-y-cinema-en-espaa--un-acercamiento-historico-0/>

Vidal, Nuria (2015). "Para los que aprecian la belleza más sublime". *Fotogramas.es*, 23 jul.

<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a9154972/la-novia/>

**Anexo de imágenes: fotogramas del film *La novia* (2015), de Paula Ortiz**



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



pero el brazo del otro me arrastró  
como un golpe de mar,

Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



Fotograma 23



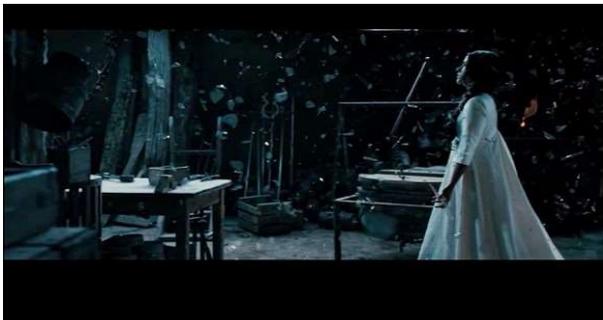
Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotogramas 29 y 30



Fotogramas 31, 32 y 33



Fotogramas 34, 35 y 36



Fotogramas 37, 38 y 39



Fotograma 40



Fotograma 41

# DE LO AFECTIVO A LA APELATIVO: HACIA UNA TIPOLOGÍA LORQUIANA DE LAS CANCIONES DE CUNA

**Marina di Marco**

Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina  
mil.marinadimarco@gmail.com

Recibido: 04/10/2019. Aceptado: 11/10/2019.

## Resumen

Enmarcadas en la literatura infantil, y con sencillez comunicativa, las canciones constituyen un género propicio para analizar la imagen de niño subyacente. Bajo esta luz puede comprenderse y ampliarse la tipificación con la cual García Lorca describe las nanas de tradición hispánica, en su conferencia "Las nanas infantiles" (1928). Sobre esa base, el presente trabajo propone enunciar una tipología que permita abarcar no solo a las canciones de cuna folklóricas, sino también los poemas de autor conocido en los que se reformula el esquema básico del género. Con permeabilidad para la mutua hibridación, las categorías propuestas buscan constituir herramientas de interpretación. Así, pondrán atención en el aspecto semántico-pragmático de las obras: la generación de un espacio perceptivo y la dualidad de tonos, que refleja, al decir de Cerrillo Torremocha, "la propia dualidad de la vida misma [...], con sus obsesiones, sus miedos y sus esperanzas".

**Palabras clave:** Canciones de cuna - Tipología - Federico García Lorca - Enunciación - Imagen de niño

## *FROM SWEETNESS TO APPEAL: TOWARDS A TYPOLOGY OF LULLABIES BASED ON LORCA'S IDEAS*

### Abstract

As a part of children's literature, and having an evident communication simplicity, cradle songs are a genre that encourage the analysis of the child representation underlying each text. From this point of view, we consider we are able to understand and amplify the typology established by García Lorca to depict Spanish lullabies in his conference "Las nanas infantiles" (1928). This article aims to propose a typology comprehensive not only of folk anonymous cradle songs, but also of poems written by known authors that reproduce the basic scheme of the genre. Open to mutual hybridization, the categories here presented are meant to be tools for further interpretations. So, we pay attention to semantic and pragmatic

aspects of cradle songs: the generation of a new perceptive space and the duality of tones, that duality that reflects —as Cerrillo Torremocha says— “the duality of life itself [...], whit its obsessions, its loves and its hopes”.

**Keywords:** Cradle Songs - Typology - Federico García Lorca - Utterance - Child Representation

Enmarcadas en la literatura infantil, y con una específica “sencillez comunicativa” —“en la que un emisor (el adulto) transmite un mensaje (directo, breve y conciso) a un destinatario (el niño) del que no se suele esperar contestación” (Cerrillo, 2007: 325)—, las canciones de cuna se erigen como un lugar que incita analizar la imagen de niño subyacente en cada composición. Bajo esta luz puede comprenderse y ampliarse la tipificación con la cual Federico García Lorca ha descrito las nanas de tradición hispánica, en su conferencia “Las nanas infantiles” (1928).

Sobre esta base, el presente trabajo propone enunciar una tipología que permita abarcar no sólo las canciones de cuna folklóricas —tradicionales, anónimas y de transmisión oral, casi siempre cantada—, sino también los poemas de autor conocido en los que se reformula el esquema básico del género —que se inscriben en lo que Raúl Augusto Cortazar (1959: 8) ha llamado “proyecciones del folklore”—. Con permeabilidad para la mutua hibridación, las categorías propuestas por García Lorca —lejos de encorsetar la creación— buscan constituir herramientas de interpretación. Así, permitirán poner atención al aspecto semántico-pragmático de las obras: la generación de un espacio perceptivo y la dualidad de tonos que se imbrican en el género.

La tipificación realizada por García Lorca (1969) se aplica principalmente a las nanas de tradición hispánica, y sobre esta base estableceremos relaciones con una visión enunciativa de las canciones de cuna: ella pone de relieve la construcción de una situación de enunciación lírica, cuyos participantes se reflejan discursivamente en las personas gramaticales (Calles Moreno, 1997: 137). García Lorca enumera cinco tipos de canciones de cuna, que —a fin de establecer una tipología concreta— denominamos,

con las palabras de este autor: canción de cuna de huida – que, sobre la base de reflexiones posteriores, reformulamos bajo el nombre de “canción de cuna con hincapié en el futuro”–, canción de cuna de aventura poética, canción de cuna de recogimiento dentro de sí, canción de cuna de autor único, y canción de cuna de la mujer adúltera.

En principio, Lorca distingue la “canción de cuna de huida”: ese tipo de nanas en las que la madre, a partir del miedo, exhorta al niño a la huida, a la evasión de los temores nocturnos, por medio del sueño. Se trata de aquellas nanas protagonizadas no por la primera persona en expresión emotiva, ni por la segunda persona a la que se invita al sueño, sino por una tercera persona que – ausente de la situación de enunciación de la nana– se encuentra presente como potencialidad amenazadora. Como expresa Cerrillo, “el coco es un personaje relacionado siempre con una cierta deformidad o espanto que infunde miedo al niño chico, pero del que no tenemos una imagen clara y del que tampoco sabemos mucho más” (2007: 327). Esta forma de horror sin nombre, según García Lorca, “se trata de una abstracción poética, y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores” (1969: 98). Cerrillo enumera los diversos nombres que este personaje comprende en la tradición hispánica e hispanoamericana: “bu”, “camuñas”, “cancón”, “cuco”, “papón”, “tío del saco”, “Sacamantecas”, “brujo” y “duende” (2007: 327-333). También añade otros seres que ocupan, en el inmenso corpus de canciones y tradiciones populares infantiles –pues, aclara, “no pensemos que con el coco [...] se asusta sólo a la hora de dormir; también sirve para asustar a los niños que no comen o a los que desobedecen las órdenes de los adultos” (Cerrillo, 2007: 327)–, la misma función, pero que no pertenecen al mundo sobrenatural, sino al natural: “García Lorca señala: «En el sur, el ‘toro’ y la ‘reina mora’ son las amenazas. En Castilla, la ‘loba’ y la ‘gitana’»” (Cerrillo, 2007: 333). En Hispanoamérica se destacan la cierva y el coyote (2007: 334). Pero, sin importar su forma o los estratos del imaginario que han dado pie a lo largo de los años a esas figuras nocturnas, esta tercera persona se constituye como

“no persona”, pero no tanto porque el hablante lírico le reste poder en el discurso –de hecho, si bien no tiene voz en la enunciación, el ser sobrenatural amenazador resulta un factor constituyente de la pragmática de estas nanas, pues en torno a él se organiza el esquema verbal que implica la amenaza–. Su identificación con la no persona ocurre más bien porque, en palabras de García Lorca, “la fuerza mágica del ‘coco’ es precisamente su desdibujo” (1969: 98). Por ello, este tipo de nanas de amenaza apunta a una evasión que sea primero imaginativa, y finalmente, onírica: “la concentración y huida al otro mundo, el ansia de abrigo y el ansia de límite seguro que impone la aparición de estos seres reales o imaginarios llevan al sueño” (García Lorca, 1969: 98).

Resulta válido, entonces, afirmar que la aparición de un ser imaginario de estas características coadyuva a una concepción de la lírica en su autonomía respecto del mundo real, pues el poema, en palabras de Pozuelo Yvancos, genera un “nuevo espacio perceptivo, intemporal, sin restricciones concretas, que multiplica el contexto comunicativo” (1999: 189). Así, la figura aterradora pone en jaque toda referencia externa, apelando a una comunicación lírica en la que el receptor empírico se muestre activo a la hora de reconstruir el mundo propuesto en la letra de la canción de cuna, en tanto garante de su propia actividad semiótica (Calles Moreno, 1997: 169). La imaginación en las nanas funciona, entonces, de manera activa, ya sea bajo la forma de imágenes convencionalmente ligadas a las palabras, ya sea como lo que Lino Gosio llamaba “sencillos esbozos de pensamiento que, de pronto, se alejan, cambian de forma y de color” (2000: 10). En efecto, Cerrillo Torremocha puntualiza que, ante el desdibujo del Coco, “los miedos infantiles [...] serán mayores o menores, según sea la propia fantasía del niño destinatario de la amenaza” (2007: 329).

Para Cerrillo Torremocha, la introducción de estos personajes aporta a la nana un planteo de mayor nivel de complejidad enunciativa –podríamos decir, un “ensanchamiento” de la situación de enunciación ficticia–, que logra anidarse con naturalidad en el seno de la sencillez comunicativa de este esquema EMISOR ADULTO – MENSAJE CONCISO – DESTINATARIO NIÑO. Se trata de uno de

los elementos que enriquecen la nana desde su consistencia literaria: “el emisor se apoya en determinados personajes [...] para reforzar los contenidos de su mensaje, es decir, para incitar al niño a que concilie el sueño” (Cerrillo, 2007: 325). Sin embargo, Cerrillo inscribe dentro de estos personajes no solamente al coco y a los monstruos nocturnos que le resultan equiparables en su funcionalidad, sino también a personajes de tradición religiosa, animales o elementos de la naturaleza (2007: 325). En estos casos, el matiz que Cerrillo Torremocha añade a la visión lorquiana nos puede llevar a reformular la denominación de la canción de cuna de huida, para decantarnos por una postura que incluya no sólo la amenaza —“que viene el coco” (Cerrillo 2007: 330), sino también la promesa de protección —“Duérmete, niño mío, / duerme y no llores, / que te mira la Virgen / de los Dolores” (Rodríguez Marín, 1951: 27)—, o incluso de premio —“Si este niño se durmiera / yo le diera medio real” (Cerrillo 2007: 326)—: actitudes todas que son recogidas, aunque no sistematizadas, por Daiken (1959: 14). Amenaza, promesa de protección y promesa de premio se amalgaman para confirmar, una vez más, la pluralidad de los tonos que, bajo la misma premisa de funcionalidad, alimentan a la canción de cuna. Así, nos atrevemos a proponer el reemplazo de la denominación que hemos establecido siguiendo a Lorca —“canción de cuna de invitación a la huida”— por un término más abarcador: “canción de cuna de énfasis en el futuro”. ¿Quién aparecerá, amenazante, si el niño no duerme?, ¿qué protección celestial llegará cuando se haya dormido?, ¿qué recompensa o logros obtendrá al despertar? Las canciones de cuna de énfasis en el futuro dan respuesta a estas interrogantes, planteando una situación de enunciación que —coincidentalmente con lo propuesto, sobre la única base del miedo, por García Lorca— se encuentra marcada por la evasión.

Continuando con la tipologización de las nanas llevada a cabo por García Lorca, encontramos en segundo lugar un tipo de canciones de cuna que, en palabras del poeta, podemos llamar “de aventura poética” (1969: 98-101): son aquellas en las que, en un tono melancólico, se describe un paisaje, generalmente nocturno, en el que uno o dos

personajes innominados desarrollan una acción muy sencilla. El efecto de este tipo de nanas reside en que “la madre lleva al niño fuera de sí, a la lejanía, y le hace volver a su regazo para que, cansado, descanse” (García Lorca, 1969: 100). En las canciones que García Lorca presenta dentro de esta clasificación, se da cuenta de que el niño no tiene lugar ni como enunciador ni como enunciatario, pues se trata de un corpus que el autor ha recogido de situaciones de enunciación empíricas, definidas exclusivamente por su funcionalidad. Los protagonistas son presentados en tercera persona, lo cual sí coincide con la caracterización benvenistiana de esta persona gramatical, pues “ningún personaje de estas canciones da la cara” (García Lorca, 1969: 100); desde luego, ello contribuye a fomentar la imaginación del niño. Pero, al entrar en relación con el niño al que –como receptor implícito, ya despegado de lo empírico– está dirigido el canto, comprobaremos que este tipo de nanas responden a lo que Oomen llamaba “espacio de percepción”: en ellas, de hecho, “se mencionan a menudo objetos y acontecimientos como si vinieran dados por un espacio de percepción y como si el destinatario formara parte de dicho espacio y estuviera, por tanto, familiarizado con él” (Oomen, cit. en Pozuelo Yvancos, 1999: 189). Los versos de Granada que brinda García Lorca resultan ilustrativos: “A la nana, nana, nana, / a la nanita de aquel / que llevó el caballo al agua / y lo dejó sin beber” (1969: 100).

A continuación, García Lorca define las nanas que traen consigo el “recogimiento dentro de sí”: la madre va con el niño, en un predominio de la relación Yo-Tú que genera su propio espacio de contención materno-filial, y que incluso puede representar al espacio exterior como un lugar de peligro: “Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos, viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor, dentro de una uva!” (García Lorca, 1969: 101). Gran ejemplo de este tipo de nanas, en las canciones de cuna de autor conocido, son los poemas de este género escritos por Gabriela Mistral.

La siguiente serie que describe Lorca es –en palabras del poeta– la “canción de cuna de actor único” (1969: 102). Existen dos subtipos: en primer lugar, aquellas canciones de cuna en las que “la madre hace de niño” (García Lorca,

1969: 101), como la recogida por García Lorca en Salamanca y Murcia: “Tengo sueño, tengo sueño / tengo ganas de dormir. / Un ojo tengo cerrado, / otro ojo a medio abrir” (1969: 101). Este autor interpreta tal acto como una usurpación autoritaria y, en este sentido, las equipara en su semántica al segundo tipo: el constituido por las nanas en las que se abandona al niño, bajo la forma del Tú, en un poema que –como aquel que afirma “Tú madre no está; no tienes cuna” (García Lorca, 1969: 102)– mayoritariamente describe situaciones desagradables: “El niño es maltratado, zaherido de la manera más tierna [...]. Ya no se trata de amenazar, asustar o construir una escena, sino que se echa al niño dentro de ella, solo y sin armas, caballero indefenso contra la realidad de la madre” (García Lorca 1969: 102). En ambas –ya sea por el autoritarismo que Lorca denuncia en las canciones de cuna cuya primera persona es el niño, ya sea por monopolización del discurso que hace la madre al dirigirse de manera imperativa a un Tú que no puede responder–, la apreciación de Lorca resulta coincidente con la visión bajtiniana de la lírica, según la cual “el lenguaje autoritario” tiene la característica de “proponerse como singular y único, alejado de los dialectos sociales no literarios” (Pozuelo Yvancos, 1999: 185).

Por último, García Lorca menciona la “canción de cuna de la mujer adúltera” (1969: 106), en la cual, por lo general, el receptor lírico se identifica con el amante, mientras que el niño pasa a ocupar el lugar de la tercera persona. Tal es el caso de una nana que García Lorca transcribe en diversas variantes; en una de ellas, correspondiente a un testimonio de Burgos, la madre canta, para un sugerente Tú: “Qué majo que eres, / qué mal que lo entiendes, / que está el padre en casa / y el niño no duerme” (García Lorca, 1969: 107).

Tenemos, entonces, cinco tipos de canciones de cuna, cada uno de los cuales suele presentar un esquema enunciativo que no resulta restrictivo –pues las variantes que pueden realizar los autores o enunciadores empíricos son casi infinitas–, pero que sí puede contribuir a la ampliación, sobre la base del análisis de las personas textuales, de ese esquema enunciativo básico dado por la

situación comunicativa propia de la funcionalidad. Los dos primeros tipos, la canción de cuna de huida —o de hincapié en el futuro— y la de aventura poética, se relacionan sobre todo con terceras personas, que —en la visión teatral de García Lorca— actúan como personajes. Luego, en las canciones de cuna de recogimiento dentro de sí, el yo y el tú van juntos, hasta el punto de que a veces se funden en una primera persona plural. Las de actor único, según la clasificación de García Lorca, se construyen desde un yo autoritario, o bien, se enfocan hacia el tú; la interpretación que él hace de este tipo de canciones de cuna resalta el autoritarismo de la madre, inscribiéndose en una concepción de la comunicación lírica en la cual el lenguaje poético se muestra impermeable a otros discursos o realidades (Pozuelo Yvancos, 1999: 185) —realidades como, en este caso, la participación del niño en el proceso de producción del significado o, al menos, en la regulación de lo que se le canta—. Sin embargo, es preciso procurar una tipologización que vaya más allá de las nanas de la tradición española, es decir, que pueda dar cabida a las variaciones ingenizadas por autores pertenecientes a otros países y tradiciones poéticas. Desde esta perspectiva, creemos que muchas de las canciones de cuna de este cuarto tipo mantienen, mediante la configuración de un Yo lírico que se apoya en las propias vivencias del enunciador empírico —resignificadas por la conciencia— (Combe 1999), su apertura a una identificación entre el adulto y el niño. La autonomía del Yo creado “en y por el poema” (Combe 1999: 149) y la consideración de la necesidad de que coincidan la voluntad del niño y la del adulto coadyuvan a esta interpretación. Por último, en la canción de cuna de la mujer adúltera, al niño se le adjudica el papel de la tercera persona, porque “no tiene importancia de ninguna clase. Es un pretexto nada más” (García Lorca, 1969: 107).

Los aspectos semánticos que involucra cada tipo de canción de cuna —como un dispositivo architextual genérico, flexible ante la originalidad concreta de cada texto— se relacionan principalmente con la representación de niño que cada una conlleva, y con la semiotización del espacio que surge en torno a ese niño. Es preciso tener en cuenta que autores como Sandra Carli han señalado la

opacidad, la hibridez, del proceso de representación en la literatura infantil. ¿Quién es el niño que allí aparece? Según Carli, “esa identidad del niño no es previa, no es cerrada, no es plena, sino que es suplementada a través de las interpretaciones que el representante (el que habla en nombre de) construye” (2005: 86). Sin embargo, la comprobación de una identificación entre el adulto y el niño nos permite poner entre paréntesis esta afirmación, en la búsqueda de un canon que permita mayor confluencia entre niño y adulto.

¿Hasta qué punto se reflejan estos aspectos semánticos en la tipología que hemos descripto? En la canción de cuna que hemos llamado “de hincapié en el futuro”, el niño es considerado como un sujeto permeable a la visión adulta del futuro –porque se asumen su credulidad o su confianza– y atento a la posibilidad de lo sobrenatural, como forma protectora o como forma amenazante. Todo ello redundando en la representación de un niño con gran capacidad imaginativa, aunque las imágenes que construya se basen en las expectativas y los lineamientos del adulto –en definitiva, en el imaginario propio de la cultura en la que se inscribe la nana–. En el movimiento de la imaginación, en esa fuerza de la potencialidad constante de lo ausente reside la naturaleza cíclica de la canción de cuna que, desde el presente, apunta hacia un futuro que no podrá comprobarse nunca desde la situación de enunciación de base. Así, se configura un espacio cuyos símbolos responderán mayormente a la caracterización del régimen nocturno copulativo de la imaginación descripto por Durand (Puppo 2013: 33-34), en el cual el monstruo aparece –a diferencia de lo que sucede en el régimen diurno– bajo el desdibujo de la oscuridad, y la luna establece un eje. En torno a él giran tanto los símbolos de protección –“Duérmete, niño de cuna, / duérmete, niño de amor, / que a los pies tienes la cuna / y a la cabecera el sol” (Cerrillo Torremocha 2007: 326)– como los indicadores temporales de este ciclo que se reinicia cada noche –“que la luna redonda / ya está por llegar” (Morera de Horn, 1983: 41)–. No deja de ser significativo que en gran parte de las canciones de cuna que amenazan con la presencia del Coco (Cerrillo, 2007: 329-330), el matiz de futuro se expresa justamente a

través de esta naturaleza cíclica, pues desde el aspecto gramatical, puede usarse el presente genérico –“...que ahí viene el coco / y se lleva a los niños / que duermen poco”–, o bien, una combinación de presente y futuro –“...que ya viene el coco / y te llevará”– (Cerrillo, 2007: 330). Sin embargo, eso también puede volver menos efectiva la amenaza, por la naturalización del personaje tenebroso que brinda la reiteración: “Con decirle a mi niño / que viene el coco / le va perdiendo el miedo / poquito a poco” (Cerrillo, 2007: 330).

El segundo tipo de canciones de cuna, el que nuclea a las de “aventura poética”, propone un niño abierto al exterior, que transita sus “primeros pasos por el mundo de la representación intelectual” (García Lorca, 1969: 100). Su vuelo imaginativo va de la mano de su incipiente capacidad de abstracción, que lo hace capaz de figurarse a los personajes, sustantivos arquetípicos innominados que el poema recrea desde una visualidad parcial, pues “ningún personaje de estas canciones da la cara” (García Lorca, 1969: 100): el niño los “va dibujando necesariamente y [...] se agrandan en la niebla caliente de la vigilia” (García Lorca, 1969: 99). El difuso espacio de estas canciones constituye, en palabras de Lorca, un “paisaje abstracto, casi siempre nocturno”, y la lejanía espacial, que abreva en la anonimidad de los personajes y en la sencillez de sus acciones, provoca un distanciamiento enunciativo. Así, los roles pragmáticos se descolocan, ante la evidente ficcionalidad del Yo –“A mi caballo le eché / hojitas de limón verde / y no las quiso comer”–, tan alejado del enunciadador empírico arrullador; o ante la despragmatización simbólica de los verbos en imperativo, inherente al paisaje –“Las vacas de Juana / no quieren comer; / llévalas al agua / que querrán beber”–. Aquí se puede recurrir al estudio del paisaje propuesto por Michel Collot (1989), pues entra en juego necesariamente con la funcionalidad de la nana: en la vaguedad de los contornos de la imagen y en la anonimidad tipificante de los sustantivos, se posiciona, como horizonte implícito de este paisaje de aventura poética, la línea que divide la vigilia del sueño.

En tercer lugar, las canciones de cuna “de recogimiento dentro de sí” presentan una imagen de niño tierno, necesitado: se trata de una figura que debe ser

protegida, y que se construye sólo en su relación con la madre, a veces absorbida por esa primera persona plural. El imaginario espacial que acompaña al niño de estos poemas corresponde perfectamente, en el plano de estructuras antropológicas del imaginario, al régimen nocturno digestivo planteado por Durand (Puppo, 2013: 33-34). ¿En qué consiste? Los elementos que más se destacan, en este aspecto, son el propio enunciador –la figura de la madre– en su relación con el niño; la percepción coincide con la idea del microcosmos y de la morada, y las imágenes recurrentes incluyen la alimentación, el centro y la noche. El reflejo dominante nuclea las sensaciones coenestésicas<sup>1</sup>, térmicas, táctiles, olfativas y gustativas, y la miniaturización.

En cuanto a las canciones de cuna en las que el niño es el actor único, diremos que la representación del infante, desde nuestra perspectiva anclada en la enunciación, diferirá de acuerdo con el subtipo del que se trate. En las canciones de cuna en las que el Yo se identifica con el niño, las implicancias semánticas de esa estrategia configuran un hablante lírico ficcional capaz de hablar, partícipe de su propia construcción de significado. En este sentido, la actitud autoritaria que detectaba García Lorca (1969: 101) se puede llegar a diluir en la autonomía de ese hablante lírico creado en y por el poema. Allí, al pequeño se le brinda una voz en la que puede expresar, al menos parcialmente, su voluntad. Pero la clave es que la hibridez que Carli reconocía como característica de los procesos de representación juega, en verdad, a favor del representado, pues –respecto de la situación empírica de producción de la nana– el niño no se halla “ausente del sitio en que la representación tiene lugar” (Carli, 2006: 83), sino que su voluntad confluye con la del adulto en la elección del cantar. En el segundo subtipo, el que considera al niño como un Tú, la figura de niño que se establece incluye la posibilidad de comunicarse con el

---

<sup>1</sup> Es decir, las que derivan de la interiocepción. Se caracterizan porque nuclean el conjunto de sensaciones que no es percibido de manera directa por ninguno de los sentidos: su objeto es el propio cuerpo.

niño. En ambos subtipos, el espacio se genera en torno al niño, ya sea un Yo o un Tú, y suele ser nocturno, aunque – por la presencia tanto de sensaciones rítmicas y kinésicas como coenestéticas– podrá variar entre el régimen copulativo y el digestivo.

Finalmente, la canción de cuna de la mujer adúltera no representa directamente al niño, sino que –a través de su ausencia– podemos intuir en ella una visión cosificante, que asimila al niño al resto de los quehaceres del hogar. En relación con los modelos clasificacionales del espacio, este tipo de poemas surgen de una distinción primordial entre el adentro y el afuera –eje que surge del ocultamiento, como tópico–, entre lo propio y lo ajeno –que se refleja en la tensión de la pertenencia–. Dentro de este esquema semántico-espacial, el niño ocupará el lugar del adentro y de lo propio, junto con otros elementos de la vida cotidiana de la mujer, y la ausencia de sueño en el chico será lo que impida el ingreso del hombre ajeno, que viene desde el afuera: “El que está en la puerta / que non entre agora / que está el padre en casa / del neñu que llora”; “Qué majo que eres / qué mal que lo entiendes, / que está el padre en casa / y el niño no duerme” (García Lorca, 1969: 106-107). Es preciso hacer notar que, en estos casos, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de las nanas (Cerrillo, 2007: 324), el padre sí está presente, y se lo asocia con el niño, pues ambos forman parte del impedimento para que entre el amante. En el verso “y el niño no duerme” se nos da una imagen de la representación del sueño presente en este tipo de canciones –y heredera de una tradición vinculada al romancero medieval–: el sueño equivale a la ausencia.

Hemos desarrollado las características enunciativas, pragmáticas y semánticas de estos tipos de nanas, a fin de proponer una tipología más amplia, comprehensiva de las variaciones que puedan formular, sobre el esquema básico del género, los distintos autores o los distintos enunciadores empíricos en cada nueva composición o versión de una nana. Pero tales categorías no deben entenderse como restrictivas: al contrario, la esquematización propuesta debe servir para identificar la

unicidad o la variedad de representaciones de niño que pueden caber en una canción de cuna, o bien, en la propuesta de canciones de cuna articulada por un mismo autor o en un mismo poemario, cuyas formas pueden complejizarse en la hibridación de los distintos tipos. El hilo conductor de estas posibilidades, dentro de un género que, pese a su funcionalidad, se muestra tan versátil, es la particular mixtura de sentimientos (Daiken, 1959: 10) que se expresan en una convergencia de dos tonos. Por un lado, figura el tono “afectivo, muy familiar”, que le confiere a la canción de cuna “la frecuente presencia de la madre, la mención de la ausencia del padre, las referencias a diversos quehaceres hogareños [...] y el constante recuerdo del amor que los padres sienten por su hijo” (Cerrillo, 2007: 325). Este se ve potenciado por los diminutivos y por los frecuentes estribillos, identificados ya por Rodrigo Caro, quien hablaba de “las reverendas madres de todos los cantares y los cantares de todas las madres, que son ‘nina, nina y lala, lala’” (Caro, 1978: 240), que inducen un ritmo “reiterativo y machacón” y apelan directamente a la “especial sensibilidad” del niño ante los estímulos sonoros (Cerrillo, 2007: 325). Por otro lado, encontramos el tono imperativo, que viene dado por la invitación al niño para que concilie el sueño lo antes posible (Cerrillo, 2007: 326). Ambos tonos, de los que surgen las múltiples posibilidades textuales que hemos descrito, abrevan en la capacidad de síntesis vital que se pone en juego en un momento en el que lo estético y lo utilitario se dan la mano. Por ello, Pedro Cerrillo afirma: “en la nana hispánica está contenida la propia dualidad de la vida misma desde sus orígenes, así como los sentimientos que más vivamente han caracterizado al hombre, con sus obsesiones, sus amores, sus miedos y sus esperanzas” (Cerrillo, 2007: 336).

Desde la pragmática de la lírica, los distintos tipos de canciones de cuna se caracterizan, así, por constituir una confluencia –no siempre perfecta– no sólo entre la voluntad del adulto y la del niño, sino –ante todo– entre el aspecto apelativo, atado a la funcionalidad y más patente en las obras folklóricas, y el aspecto estético, que – presente también en la tradición oral– puede ser explotado por los autores en el esquema enunciativo. En cuanto

poema, cada canción de cuna, según las estrategias con las que su autor delega la enunciación en el hablante lírico y el espacio que brinda para la actividad semiótica del receptor empírico, conlleva una representación de niño, que se erigirá con sus propiedades particulares, independientemente del receptor empírico del canto, por la fuerza de la autonomía que presenta el habla imaginaria del poema. Y en torno a este niño y a sus características se genera también un espacio peculiar de percepción, cuyos objetos y acontecimientos le son transmitidos al niño con familiaridad. Gracias a ello, la canción de cuna construye una imagen de mundo en la que la autonomía del juego ficcional no anula la posibilidad de establecer una referencia con la realidad empírica: por el contrario, contribuye a realzar esta realidad a través de operaciones de la conciencia del autor adulto, quien apela a la memoria de su infancia para superar la asimetría con el niño.

## Referencias

Calles Moreno, Juan María (1997). *La modalización en el discurso poético*. Valencia: Universitat de València.

Carli, Sandra (2006). "El problema de la representación. Balances y dilemas". AAVV. *Infancias y adolescencias: Teorías en el borde cuando la educación discute la noción de destino*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico. 80-88.

Caro, Rodrigo (1978). *Días geniales o lúdricos*. Madrid: Espasa Calpe.

Cerrillo, Pedro C. (2007). "Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica". *Revista de Literaturas Populares*, año VII, n. 2. 318-339. Disponible en:

<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textcit.php?textdisplay=404&batchdisplay=>

Collot, M. (1989). *La Poésie moderne et la structure d' horizon*. París: PUF.

Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.) *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros. 127-153.

Cortazar, Augusto Raúl (1959). *Esquema del folklore: conceptos y métodos*. Buenos Aires: Columba.

Cortazar, Augusto Raúl (1964). *Folklore y literatura*. Buenos Aires: Eudeba.

Daiken, Leslie (1959). *The lullaby book*. London: Edmund Ward.

Durand, Gilbert (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

García Lorca, Federico (1969). "Las nanas infantiles". Federico García Lorca. *Prosa*. Madrid: Alianza. 141-168.

Gosio, Lino (1990). "Trabalenguas, retahílas... significado de lo insignificante en la literatura infantil". Trad. De R. Ciancio. *Espacios para la lectura*, n. 5. 10-11.

Morera de Horn, Enriqueta (1983). *Canciones de cuna: apertura interdisciplinaria; Nanas de la cebolla: crítica filológica*. Concepción del Uruguay: El Mirador.

Pozuelo Yvancos, José María (1999). "Pragmática, poesía y metapoesía en 'El Poeta' de Vicente Aleixandre". Fernando Cabo Aseguinolaza (comp). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco Libros. 177-201.

Puppo, María Lucía (2013). *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Biblos.

Rodríguez Marín, Franciso (ed.) (1951). *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas.

# EL “AMOR CASUAL” IRRADIADO DESDE *EL PÚBLICO* HACIA LAS LLAMADAS TRAGEDIAS RURALES: *YERMA* Y *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*

**Ariana Lucía Gómez**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
arianagomez@yahoo.com.ar

Recibido: 13/09/2019. Aceptado: 01/11/2019.

## Resumen

Este trabajo estudia los problemas que plantea la obra de Lorca en relación con el canon y sus desobediencias. Nos detendremos en la particularidad de la enunciación estética del amor casual en su comedia surrealista imposible *El público*, a partir de la cual es posible releer algunos de sus textos más famosos con la intención de rastrear las huellas de ese tópico. Tanto en *Yerma* como en *Doña Rosita la soltera* el discurso del amor casual se desactiva como evidente, pero permanece en aspectos profundos que no han sido aún tratados así. Nos centraremos en una idea de pansexualismo y transgénero que se articula en el presente con la conciencia de las diversidades y el universo *queer* y que tan difícil se le hizo a la crítica y al público en los años que mediaron entre la aparición tardía de este material y nuestro presente crítico.

**Palabras clave:** Federico García Lorca - Teatro español - Amor casual - Pansexualismo - Crítica *queer*

“FORTUITOUS LOVE” RADIATED FROM *EL PÚBLICO* TOWARDS THE SO-CALLED RURAL TRAGEDIES *YERMA* AND *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*

## Abstract

This paper studies Lorca's work facing the problems set out by the canon and its disobediences. We stand on the peculiarity of the aesthetic enunciation of fortuitous love in his impossible surrealist comedy *El público*, which allows to re-read some of his most famous texts with the intention of tracking the footprints of this topic. In *Yerma* and *Doña Rosita la soltera* the discourse on fortuitous love is not evident, but remains in deep textual strata which have not been studied this way. We will focus on the ideas of pansexualism and transgender that articulates nowadays with the awareness of the diversity and the queer universe, so difficult for critics and audiences in the years between the belated appearance of this material and our critical present.

**Keywords:** Federico García Lorca - Spanish Theatre - Fortuitous Love - Pansexualism - Queer Criticism

En este trabajo nos interesamos por las tradiciones y vanguardias en la obra lorquiana y sus posibles relecturas. Especialmente nos interesa la obra de Lorca ante los problemas que se ha planteado y se plantea la contemporaneidad en relación con el canon y sus desobediencias.

Nos detendremos en la particularidad de la enunciación estética del amor casual en su comedia surrealista imposible *El público* (1930), que supone un desvío en su obra total, a partir del cual es posible releer y visitar sus obras más famosas y desentenderse de algunas de las interpretaciones más abigarradas y clásicas, que definieron a varios textos teatrales lorquianos como "folklóricos" o "costumbristas" por su representación del contexto rural y, a su vez, dieron prioridad a interpretaciones que tomaban el género "tragedia" como marco de lectura.

Analizaremos el tema del amor en *Doña Rosita la soltera* (1935) y en *Yerma* (1934) más allá de lo evidente, recordando la gran aceptación y predominio que tuvieron, tanto para la crítica como para el público, los subtemas de la infertilidad (*Yerma*) y de la soltería (*Doña Rosita...*) y el tema del paso del tiempo y el cambio de siglo.

Inicialmente trazaremos un puente entre el Lorca de *El maleficio de la mariposa* (1920), o la "obra fracasada" como se la conoció, y el Lorca de *Poeta en Nueva York* (1929), atravesado por la opresión de un sistema e invisibilizado por el cuerpo social de su época y aún por él mismo en su fatal destino de poeta popular "folklórico", vale decir, de poeta de los gitanos.

Nos han resultado de gran utilidad las notas y el prólogo de María Clementa Millán (1998) a la edición anotada de *El público* por editorial Cátedra, obra que inspiró la posibilidad de visitar el texto para desviarnos de las interpretaciones más difundidas. Nos atreveremos, con esa investigadora, a hablar de un surrealismo a la española que, a diferencia del surrealismo francés más irónico y burlón, se vuelve verdadero, trágico, tanto en Lorca como también en colegas de generación como

Alberti, Alexandre y Cernuda.

Nos centraremos en ciertas ideas (amor casual, pansexualismo y transgenericidad) que se han vuelto muy visibles en medio de la cuarta ola feminista, pero que fueron sumamente difíciles de ver y digerir, tanto por parte de la crítica como del público fanático de un Lorca de museo (gabinete de curiosidades atestado de peinetas y chales flamencos), en los años que mediaron entre la aparición tardía de este material y nuestro presente crítico.

Por “amor casual” comprendemos el amor como una fuerza extraña, terrible, profunda e imparable, pero además y (sobre todo) que no se elige, que no es una decisión motivada por afinidades y conveniencias sociales, y no tiene que ver con el matrimonio y los mandatos de paternidad y maternidad, sino con una fuerza irracional, irrefrenable, que no sucede sólo en un cuerpo atravesado por la heteronorma ni tampoco es reductible a la homosexualidad entendida como una orientación sexual, sino que va más lejos, un amor “des-generado”.

### **Unas pocas líneas biográficas: entre la tradición y la vanguardia**

Es sabido que el talento musical de Federico García Lorca se desarrolló tempranamente y fue fuertemente alentado por su madre a través de un repertorio folklórico. Ella misma recordaría mucho después a su hijo con estas palabras: “Antes de hablar, Federico tarareaba ya las canciones populares y se entusiasmaba con la guitarra” (en Gibson, 2011: 35). En esta sintonía, la conciencia de la antigüedad del pueblo andaluz configuró un hilo que ató a Lorca a su pueblo como un destino inexorable. ¿Cómo desafiarlo? ¿Cómo ser otro, cómo habitar una otredad? ¿Cómo no ser reductivamente siempre un hijo de Fuente Vaqueros? Mucho después vino su compromiso político e ideológico con la República española, y antes el debate interno de dejar atrás la bohemia de la Residencia de Estudiantes, renunciar a su relación amorosa con Dalí, no irse con él a Francia, para no dejar de ser el poeta admirado y asimilado a España, casi como un símbolo de

lo español en estado puro, síntesis entre lo antiguo y la modernidad, en tanto que protagonista de la Generación del 27. Pero el viaje llegaría finalmente a fines de la década de 1920. En 1929, Fernando de los Ríos, que había sido profesor de Federico, lo invita a efectuar un viaje a Nueva York. Deseando un cambio de aires, pero también superar su reciente estado de crisis, provocada (según algunos creen) por su alejamiento de Dalí y Buñuel, y cambiar su estilo, además de aprender inglés, Lorca acepta y se embarca en un viaje que cambiará su vida y terminará de dar forma a su obra. El costo íntegro del viaje es pagado por su padre, quien cree que el viaje va a ser bueno para su hijo.

1929 supone una crisis espiritual de García Lorca. A pesar del aplauso de *Mariana Pineda*, tiene el presentimiento de que no es ese el camino estético que debía y quería seguir; esta crisis personal lo lleva a huir de España para encontrar el nuevo camino y la nueva expresión. Lorca diría antes de la partida: "Nueva York, me parece horrible, por eso mismo me voy allí".

Al mismo tiempo, nuestro autor pensaba en un nuevo teatro y en que, para que ese nuevo teatro se arraigara, el público burgués era un inconveniente. El nombre de la pieza aquí analizada hace clara referencia a este problema: *El público*. En ella, Lorca se compromete fundamentalmente consigo mismo, a diferencia de las obras que escribiría luego, donde parece haber más concesiones al gran público: *Yerma*, *Bodas de Sangre*, *La casa de Bernarda Alba*. Sin embargo, a nuestro entender la huella del amor casual permanece tanto en el caso de *Yerma* como en el de *Doña Rosita la soltera*. Lo que notamos es que se escondió tal discurso del amor casual, desactivándose como evidente, pero permaneció en aspectos profundos que no han sido tan tratados hasta el presente.

### **La vanguardia, el quebrantamiento del pacto mimético**

Con la pieza *Paseo de Buster Keaton* Lorca inicia su

producción teatral más experimental y vanguardista. Entre los años 1919 y 1921, Lorca trabajó en diversos proyectos teatrales y poéticos, entre los que se destacarían libros de poemas, y la escritura y estreno de *El maleficio de la mariposa*, cuyo argumento central es el amor trágico entre Curianito (una cucaracha) y una mariposa con el ala rota, que la comunidad de Curianito acoge. Sobre el final de la obra, y habiendo Curianito declarado su amor por la mariposa, esta emprende nuevamente su vuelo. El estreno de la pieza supuso un fracaso rotundo, y fue fuertemente criticada y abucheada por los asistentes. No cesará, sin embargo, y en el camino de la crisis espiritual de 1929 transitará la marginalidad de los negros, los gitanos, su propia marginalidad.

Esta etapa de la producción dramática de Lorca inaugura un teatro al margen, otro teatro –el teatro “bajo la arena”– dedicado a explorar el amor casual como fuerza que arrastra a algunos personajes. Se trata de otra clase de amor, hecho de conexiones profundas, ontológicas, con los márgenes. Un amor como bordes del ser, como bordes poéticos y teatrales: el amor y el teatro se vuelven subterráneos y ocultos, un teatro de verdades inocentes y donde las certezas se vuelven violentas cuando emergen a la superficie.

En cuanto a *El público*, el tema del amor casual al que nos queremos referir aparece fundamentalmente en la escena protagonizada por las figuras de Pámpano y Cascabel. Pero su comprensiónLa obra consta de seis cuadros. En tres de ellos (primero, quinto y sexto) hay alusiones a lo que sucede en la realidad objetiva, identificada con el “teatro al aire libre”. El resto del drama ocurre en la modalidad de “teatro bajo la arena”. En este contrapunto, va emergiendo el perfil de una fuerza oculta, la fuerza del amor a través de la relación amorosa entre el Director y el Hombre 1 (con sus respectivos desdoblamientos).

La representación de *Romeo y Julieta* es considerada por el público como ejemplo del falso teatro convencional, lo que sorprende al espectador cuando el Hombre 1 le pregunta al Director: “¿Usted cree que estaban enamorados?” (García Lorca, 1998: 122).

En el cuadro primero, los Hombres 1, 2 y 3 tratan de convencer al director de la importancia de quitar las barandas al puente y mostrar "la verdad de las sepulturas" (123). El Director se niega y el Hombre 1 le recrimina: "Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos" (124-125).

En el cuadro quinto, reflexionan los estudiantes, las Damas y el Muchacho 1, que pertenecen al plano objetivo de la obra. Cada uno representa una lógica distinta frente al cambio ocurrido en el personaje de Julieta durante la representación. Como señala Latorre (2012: 10), los estudiantes comprenden, entonces, a modo de corolario o epifanía, que "el tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad" (García Lorca, 1998: 168), que "Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa" (169).

Las escenas están atravesadas por la presencia de un biombo que escenoplásticamente (por valernos del término escénico usado por el mismo Lorca para hablar del espacio escénico) tiene el valor de desmascarar a quienes pasan a través de él. El biombo hace salir a la luz lo que está opaco, la verdad que se esconde detrás de la máscara social, la convención, la hipocresía. Este mismo procedimiento se encontraba ya en la tradición teatral del espejo, el interjuego entre máscara y rostro tanto pirandelliano como esperpéntico, que se presenta estéticamente en clave surrealista como un procedimiento de gran fuerza simbólica.

La acción avanza hacia un centro, podría ser el desnudamiento, viaje hacia uno mismo. Los personajes bajan a la ruina. Descienden asomándose al sepulcro. El tiempo objetivo no existe, sólo hay referencias simbólicas. El espacio está tratado del mismo modo: la realidad no se muestra, ya que la única decoración que responde a la estética realista se plasma en a la sepultura de Julieta.

El cuadro segundo titulado "Ruina Romana", presenta una figura totalmente cubierta de pámpanos rojos, que toca una flauta sentada sobre un capitel. La otra figura,

cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena, tal cual versa la didascalía. Se inicia un juego amoroso de preguntas y respuestas:

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en ojo.

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en caca?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en mosca.

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en manzana?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en beso.

FIGURA DE CASCABELES: ¿Si yo me convirtiera en pecho?

FIGURA DE PÁMPANOS: Yo me convertiría en sábana blanca (García Lorca, 1998: 131).

Como vemos, se despliega un lenguaje verbal y escénico de corte surrealista que plasma la metamorfosis amorosa, infinita, novedosa y arriesgada desde la tesis del amor casual que aquí tomamos como un amor degenerado. Se presentan sugerencias superpuestas y otras interpretaciones en la continuidad de la escena: la tradición diría que por un lado la figura de cascabeles supone lo masculino, lo viril; la vid y el pámpano, en cambio, lo femenino. Esta dualidad será intervenida sin embargo por estas declaraciones eróticas e incondicionales que más adelante nos lleva a inferir una relación homosexual entre ambas figuras. “Soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo” (García Lorca, 1998: 132), afirma la Figura de Pámpanos. “No eres hombre. Yo sí soy un hombre” (134), le responderá más adelante la Figura de Cascabeles. Cuando aparece el Emperador, la Figura de Pámpanos siente que sus “grandes pies se van volviendo pequeñitos y repugnantes”. El Emperador se entretiene en “degollar” (es decir, sodomizar) a un niño detrás de unos capiteles.

Tan rica es la obra y tanto su espesor discursivo que podríamos abrir aquí nuevos análisis como el de la violencia patriarcal claramente simbolizada por el Emperador, ostentador de poder absoluto y su humillación. Sin embargo aquí nos detenemos para seguir buscando la presencia y las huellas del amor casual.

Comenta a propósito de este momento Juan Manuel

Pedrosa, estudioso de estas simbologías en la tradición literaria española:

Y mientras, su Centurión, que tiene doscientos hijos y una "mujer que pare por cuatro o cinco sitios a la vez", maldice a "todos los de vuestra casta", es decir, a los homosexuales como las Figuras de Pámpanos y Cascabeles, absteniéndose servilmente de incluir a su amo, el Emperador, dentro de la categoría maldita. Cuando vuelve el Emperador, que ya ha "degollado más de cuarenta muchachos", busca entre las dos Figuras aquél que sea "uno y siempre uno". Los dos aspiran a ello, pero la Figura de Pámpanos "se despoja de los pámpanos" y es elegido por el Emperador, mientras la Figura de Cascabeles, que no renuncia a sus atributos, y detrás de él, el Hombre 1 y el Director (víctimas de su pureza a lo largo del drama), denuncian como traición el amor prostituido (Pedrosa, 1998: 372).

Nos interesa comprender aquí no tanto un homosexualismo sino un pansexualismo y sobre todo un amor "des-generado", fuera de los géneros binarios asignados por la cultura y la normalización de los mandatos sociales asociados al cortejo, el noviazgo, el matrimonio, la descendencia, la autoridad del varón, mandatos que han sido modelados desde la heteronormatividad y el poder patriarcal. Cuerpos que se avienen al juego del amor erótico tal como se presenta y desafiando las normas de duración o contrato. Además, la obra *El público* es un reto a la construcción de sociedad tan perfectamente armada en el siglo XIX que, combinando el patriarcado con el sistema de valores propio de la burguesía, exigía al amor fines económicos y promovía comportamientos eróticos destinados a consolidar el modo de vida burgués y de género binario.

El amor de Romeo y Julieta en la profundidad de la sepultura, en ese espacio figurado que se encuentra por debajo, es un amor verdadero, que no conoce de convenciones ni especula ni se acomoda ni se adapta ni se elige. Con esta visión Lorca no se vale de la romantización ni los toma como símbolos amorosos tal como la interpretación clásica había hecho con los llamados amantes de Verona, lo cual derivó en un desconocimiento de la profunda teatralidad y artificiosidad procedimentales

con las que Shakespeare había trazado aquellos personajes de suyo altamente ficcionales. En la obra, los personajes shakespearianos funcionan en el marco de una crítica feroz a las lógicas del poder; más bien Lorca los reubica, los reconfigura en esa tensión entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena.

El teatro “bajo la arena” se presenta en ciertos momentos de la obra en el transcurso de una representación convencional. La obra tiene un fuerte tratamiento metateatral, que la época ya había consolidado como discurso en consonancia con la metaficción en general y lo metaliterario en particular, proyectándose a la escena a través de la pieza de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor* (1921). La metateatralidad opera como forma de interpelar los sistemas de representación, y luego se extenderá a lo largo del siglo XX como el modo de investigar, en el teatro, la teatralidad de otras prácticas sociales. Asimismo, podemos decir que avanzado el siglo XX, a partir de la formulación de la intertextualidad (Bajtín / Kristeva), este texto será incluido en la vasta serie de obras dedicadas a releer a lo largo de ese siglo las obras de Shakespeare.

Es necesario señalar que esta formulación del amor casual e incondicional va imbricada, durante toda la obra, con la formulación del teatro bajo la arena y no puede comprenderse una sin la otra, es decir, lo que vale para una vale para la otra aunque no esté explicitado.

Hago más las palabras de Pedrosa (1998: 386) cuando expresa que “*El público* es, como toda obra verdaderamente genial, una de las producciones lorquianas que más carga de misterio y más recodos inexplicados e inexplicables nos ofrece”.

No es la intención, en este trabajo, desvelar los misterios de la obra, ni explicar aquello que intencionalmente fue velado. Sin embargo, nos interesa seguir la huella de ese pansexualismo y de esa idea de amor casual en otras obras. Sospechamos que es posible leer esa huella como una marca de aquello a lo que Lorca no renunció, sino que (por conciencia epocal y social) simplemente ocultó en su producción posterior, aguardando un público que lo pudiera aceptar.

Internamente sabemos que a él le hubiera gustado poder vivir fuera del peso demoledor de la burguesía y sus costumbres amorosas de cortejo, de boda, de apariencia, de decencia.

Por esto mismo, en estos momentos vale recordar que la comedia surrealista, la pieza irrepresentable, fue guardada "bajo siete llaves" por el propio autor por consejo de sus colegas más cercanos y no se conoció sino hasta los años ochenta. Se comenzó a representar tardíamente a finales de la década, y se empezó a estudiar y comprender mucho más tarde.

### **Los personajes en *Yerma* y en *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores***

Así como trabajamos los personajes de Romeo y Julieta y Pámpanos y Cascabeles, aquí tomaremos los personajes de Juan y la Vieja en *Yerma*, poema trágico en tres actos y seis cuadros, y a los personajes de Rosita y del Ama en *doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Esta obra ya se presenta singular debido a las versiones de la fecha de escritura. Algunos críticos afirman que la misma se termina de escribir en 1936, pero en varias entrevistas Lorca comenta que ya en 1924 la obra estaba escrita, y que la alegoría con la *rosa mutabile* y el paso del tiempo ya le rondaba entre años los 1924 y 1928, lapso que coincide con la separación de Salvador Dalí, la partida del pintor a París y la firme decisión de Lorca de permanecer en España y asumir su crisis personal. Después vienen el consecuente viaje a Nueva York y La Habana y el regreso con máximo compromiso y participación en el Proyecto de la República, tanto como las proyecciones de su pertenencia a la generación del '27.

Comencemos con *Yerma*, joven casada infértil, que lamenta en la peripecia trágica su incapacidad para la maternidad. Cuando se abre el telón, *Yerma* y su marido Juan conversan; él le dice que las labores van bien y que él la quiere, que si necesita algo, lo que sea, le haga saber, y ante la queja de ella por no tener hijos, él le insiste que la

quiere y la cuida. En la estructura superficial podemos ver claro a Juan como un hombre controlador, actor de la moral del esposo, pero también esta declaración que suele pasar desapercibida detrás de las otras configuraciones supone una incondicionalidad sospechosa en nuestro marco de análisis, en tanto que una declaración de amor en el contexto del amor casual.

La empatía y la identificación suele darse con la mujer incapaz de cumplir con el mandato de la maternidad y el sufrimiento que conlleva. Nuestro desvío propone detenerse en esa declaración de Juan de amor incondicional que parece que no espera descendencia, que siente amor fuera del mandato del matrimonio para la procreación.

Impacta más adelante, en el diálogo entre María y Yerma, la idealizada visión de esta última frente a la maternidad real de la que le habla María:

MARÍA: Dicen que con los hijos se sufre mucho.

YERMA: Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? [...] Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso (García Lorca, 1997b: 485).

Podríamos empezar a ver que lo que desencadena la tragedia no es la infertilidad, sino el mandato idealizado de la maternidad. Y poco después sobreviene la escena crucial, las preguntas de Yerma a una Vieja, escena que conlleva la más clara huella de un amor otro del que provendría la maternidad, el amor del cuerpo, fuera del qué dirán y del deber ser. Esos sentidos pueden pasar inadvertidos para el espectador si está muy compenetrado con el sufrimiento de la mujer yerma que da título a la obra. Sin embargo, es posible que el título no sea solamente enunciativo del tema de la infertilidad. Quizá sea también una metáfora de la asignación que el mundo le da a las mujeres: la maternidad obligatoria que llega a opacar o desplazar el deseo por el varón, aquí agravada por la perspectiva de la vida en el campo profundo, con sus atávicos machismos. El momento de la obra al que nos referimos es el siguiente:

YERMA: [...] ¿Por qué estoy yo seca? ¿Me he de quedar en plena vida para cuidar aves o poner cortinitas planchadas en mi ventanillo? No. Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea; aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.

VIEJA PAGANA: ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo. ¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas ideas que no quiero decir.

YERMA: ¿Por qué? Con mi marido no hablo de otra cosa.

VIEJA: Oye. ¿A ti te gusta tu marido?

YERMA: ¿Cómo?

VIEJA: ¿Qué si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?...

YERMA: No sé.

VIEJA: ¿No tiembles cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

YERMA: No. No lo he sentido nunca.

VIEJA: ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

[...]

VIEJA: ¿Y con tu marido?...

YERMA: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía.

VIEJA: Todo lo contrario que yo. Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. (García Lorca, 1997b: 488-489).

Finalmente, antes del desenlace trágico, un nuevo diálogo entre los esposos es otra huella (y muy marcada) de la presencia del amor casual, cuando Juan le dice a su esposa que piense que tenía que pasar así, "sin hijos la vida es más dulce": "Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna". Yerma le pregunta: "¿Qué buscabas en mí?". Y él le dice: "A ti misma", no me importa el hijo, "¡no oyes que no me importa!". Vivamos en paz, "con suavidad, con agrado. ¡Abrázame!". Yerma le pregunta otra vez qué busca. Y él le responde: "A ti te busco. Con la luna estás hermosa" (525).

En *Doña Rosita la soltera*, la Tía y el Ama funcionan como antagonistas: la una representa claramente a la burguesía en ascenso con su ambición, su moral y su qué dirán y la otra representa la sabiduría popular que comprende el amor desde el cuerpo, desde el deseo. A su vez ambos personajes funcionan como oponente y ayudante de Rosita a lo largo de los tres actos. Igualmente, ninguna comprende el amor casual, el amor para siempre que siente Rosita por su primo. Ambas quieren casarla o quieren que se case por distintas razones. Se proyecta aquí también la propia soledad de todos los personajes femeninos que no son nadie sin un hombre, pues una mujer sin hombre es una subalteridad para la sociedad pacata en la que pensaba Lorca. También se entrelaza fuertemente la idea de que cuando más bello es el mundo que nos rodea más duele la ausencia del gran amor.

Solo a modo de ejemplo recaemos en este gran momento de la pieza:

AMA: Yo no tengo genio para aguantar estas cosas sin que el corazón me corra por todo el pecho como si fuera un perro perseguido. Cuando yo enterré a mi marido lo sentí mucho, pero tenía en el fondo una gran alegría..., alegría no..., golpetazos de ver que la enterrada no era yo. Cuando enterré a mi niña... ¿me entiende usted?, cuando enterré a mi niña fue como si me pisotearan las entrañas, pero los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo; es llorar y no saber por quién se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros. Es una herida abierta que mana, sin parar, un hilito de sangre y no hay nadie, nadie del mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve (García Lorca, 1997a: 567).

Ambas quieren darle esperanza, y justamente la esperanza es un contenido del progreso, una posibilidad de futuro, es contraria al amor casual, que se cierne como una ontología, como una filosofía del ser.

Para terminar, pondremos en evidencia las marcas del amor casual, en Rosita y en el Ama. Creemos que funciona análogamente con *Yerma* el hecho de que se haya puesto el foco, como allá en la infertilidad, aquí en la

soltería, cuando en realidad Rosita lo que siente no es la necesidad de casarse, sino la consecuencia de haber sido tomada por un amor casual, no convencional y eterno, como son los amores verdaderos. Amores que no se acomodan a las convenciones y no esperan congeniar con el mundo de los prejuicios burgueses. Podríamos arriesgar que la soltería y la infertilidad han resultado trampas interpretativas, una anteojera para ver un solo Lorca, o para ver dos Lorcas funcionando por separado: por un lado el folklórico, el gitano, el pintoresco y, por otro, el vanguardista, el surrealista, el de *Poeta en Nueva York*. Como referencia, consignamos el monólogo que nos hizo sospechar este recorrido: el de otra Rosita, cuyo conflicto no es ser soltera, sino estar enamorada por fuera de la regla, fuera de norma. Rosita se enamoró solo una vez y este amor tiene una profundidad que no necesita esperanza, rechaza la esperanza, ella así lo dice hacia el final:

ROSITA: [...] Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombra. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubiérais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona", y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A ésa ya no hay quien le clave el diente". Y yo lo oigo y no puedo gritar sino "vamos adelante", con la boca llena de veneno y con unas ganas

enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón (García Lorca, 1997a: 574-575).

Para concluir entendemos que esta relectura de Lorca es un punto de partida para continuar relejendo la obra lorquiana desde la contemporaneidad. Al detenernos en la particularidad de la enunciación estética del amor casual en la comedia surrealista imposible *El Público* (1930) nos situamos en un desvío en su obra total. Disfrutamos la belleza y la contemporaneidad de la formulación del amor casual como una idea de pansexualismo y transgénero que devela la utopía de un mundo más libre en tensión con el mundo de las instituciones y prácticas amorosas normadas y binarias. Esperamos haber podido contribuir a pensar la obra lorquiana como un todo complejo, aún abierto a nuevas interpretaciones.

## Referencias

- García Lorca, Federico (1993). *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*. Barcelona: Taurus.
- García Lorca, Federico (1998). *El público*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (1997a). "Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores". Federico García Lorca. *Obras completas II. Teatro*. Valencia, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. 527-579.
- García Lorca, Federico (1997b). "Yerma". Federico García Lorca. *Obras completas II. Teatro*. Valencia, Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg. 477-526.
- Gibson, Ian (2011). *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.
- Gimenez Micó, José Antonio (1995). "Lorca: teatro posible e imposible". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 20, n. 3. 351-364.
- Harretche, María Estela (2000). *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos.
- Latorre, J. P. (2017). *El malditismo en Federico García Lorca*. Tesina de licenciatura. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, inédita.

Martínez Nadal, Rafael (1978). *El público y Comedia sin título: dos obras póstumas*. Barcelona: Seix Barral.

Millán, María Clementa (1998) "Introducción". Federico García Lorca. *El público*. Madrid: Cátedra. 9-115.

Pedrosa, José Manuel (1998). "Pámpanos, cascabeles, y la simbología erótica en *El Público* de Lorca". *Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, vol. 13, n. 13. 371-386. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10017/4652>

# MELIBEA Y ADELA: UNA REESCRITURA LORQUIANA DE LA REBELDÍA FEMENINA ANTE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA PATRIARCAL

**María Valeria Mancha**

Universidad Nacional de San Juan, Argentina  
valemancha@yahoo.com.ar

Recibido: 19/09/2019. Aceptado: 03/11/2019

## Resumen

Quizá los personajes femeninos más rebeldes de la dramaturgia española sean Melibea, de *La Celestina*, clásico atribuido a Fernando de Rojas, y Adela de *La Casa de Bernarda Alba*, obra célebre de García Lorca. Ambas protagonistas, jóvenes y libertinas, desean vivir su amor a espaldas de las normativas que la sociedad del momento imponía a la mujer. Estas bellas doncellas deciden gozar de su pasión de un modo libre, oponiéndose con su accionar al destino que determinan sus padres; rebelándose ante la violencia simbólica patriarcal. Estudiaré en este trabajo de qué modo aparece en esas obras el discurso social de la mujer en su relación con el paradigma medieval y con el contexto lorquiano, para comprender los diálogos que se entablan entre ambos textos dramáticos. Para ello procuraré descubrir las huellas de la violencia de género y las reacciones de ciertos personajes femeninos frente a ella.

**Palabras clave:** Violencia de género - *La casa de Bernarda Alba* - *La Celestina* - Discurso social

*MELIBEA AND ADELA: A LORCA'S REWRITING OF FEMALE REBELLIOUSNESS AGAINST PATRIARCHAL SYMBOLIC VIOLENCE*

## Abstract

Perhaps the most rebellious female characters of the Spanish dramaturgy are Melibea, from *La Celestina*, a classic attributed to Fernando de Rojas, and Adela from *La Casa de Bernarda Alba*, a famous work by García Lorca. Both protagonists, young and libertine, want to live their love against the norms imposed on women by the society. These beautiful maidens decide to enjoy their passion in a free way, opposing with their actions against a destiny arranged by their parents; revealing themselves against the patriarchal symbolic violence. In this paper, I will study how is it exposed in these works the social discourse of women in its relationship

with the medieval paradigm and Lorca's context, in order to understand the dialogues between both dramatic texts. For this I will try to discover the traces of gender violence and the reactions of some female characters against it.

**Keywords:** Gender Violence - *La casa de Bernarda Alba* - *La Celestina* - Social Discourse

Quizá los personajes femeninos más rebeldes de la dramaturgia española sean Melibea, de *La Celestina*, clásico atribuido a Fernando de Rojas, y Adela de *La Casa de Bernarda Alba*, obra célebre de Federico García Lorca.

Ambas protagonistas, jóvenes y rebeldes, desean vivir su amor a espaldas de las normativas que la sociedad del momento le imponía a la mujer. Estas doncellas deciden gozar de su pasión de un modo libre, oponiéndose con su accionar al destino prefijado por sus padres.

Más allá de la relación intertextual entre estas obras dramáticas que profundizaré en este acercamiento, resulta necesario preguntarse por qué Lorca recupera el motivo de la doncella libertina que decide morir antes de aceptar el discurso hegemónico del momento y someterse a sus reglas.

Intentaré determinar en este trabajo de qué modo se inscribe el discurso social de la mujer en el paradigma medieval y en el contexto lorquiano. Para ello procuraré descubrir en estas obras las huellas de la violencia de género y las reacciones de ciertos personajes femeninos frente a ella.

*La casa de Bernarda Alba* se escribe en 1936. Es importante señalar cómo en España, durante los primeros años del siglo XX, al igual que ocurría en el resto de Europa y Norteamérica, se abre paso a la presencia de la mujer en la vida política y cultural. Mientras en la centuria anterior había estado confinada al ámbito doméstico, accede durante esta época al trabajo remunerado. Esto va a traer consigo el auge del sindicalismo y el surgimiento de diversas asociaciones femeninas. Es en este periodo cuando se produce un cambio sustancial en el acceso de

la mujer a la instrucción y obtienen también el derecho a votar. Como consecuencia de estos cambios se produce una apertura al horizonte vital de las mujeres. Si bien el matrimonio sigue siendo el objetivo principal de sus vidas, comienza a dejar de ser el fin último. Sin embargo, ninguna de estas conquistas parece llegar a los pueblos de la España profunda, donde no se perciben las luces del cambio y las costumbres siguen unidas a antiguas tradiciones. Esto lo expresa Lorca a modo de denuncia en el subtítulo de la obra *La casa de Bernarda Alba: Drama de mujeres en los pueblos de España*, donde se puntualiza un espacio geográfico en particular, en el cual sufren las mujeres.

La primera relación que puede entablarse entre los personajes de Adela y Melibea, es que ambas son jóvenes, bellas y vírgenes al comienzo de la obra. Las dos muestran un carácter apasionado que las lleva a vivir un amor contrario a los lineamientos sociales. La pasión se muestra en ambos casos como un malestar, un desasosiego, un sentimiento incontrolable. De ese modo lo expresa Melibea ante la vieja alcahueta:

CELESTINA: ¿Qué es, señora, tu mal; que así muestras las señas de tu tormento en las coloradas colores de tu gesto?

MELIBEA: Madre mía, que comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo (De Rojas, 1980: 98).

En la Edad Media, la pasión amorosa se asocia al loco amor del mundo, un amor vinculado a las bajas pasiones que se aleja del buen amor a Dios. Desde esta perspectiva, se asemeja a una enfermedad incontrolable que se percibe en el cuerpo como los efectos de un veneno. El mismo ideosema<sup>1</sup> se recupera en el contexto lorquiano y Adela padece los síntomas del amor antes descripto. Así lo revela La Poncia, criada de la casa, al

---

<sup>1</sup> El ideosema según Edmond Cros "se concibe como un articulador a la vez *semiótico*, en la medida en que estructura sistemas de signos icónicos, gestuales o de lenguaje, que corresponden a representaciones a las que son reductibles todas las prácticas sociales, y *discursivo* puesto que, trasladado al texto, garantizan en él una función estructurante de la misma naturaleza" (Cros, 1993: 169).

describir el malestar de la joven: “Ésta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada como si tuviese una lagartija entre los pechos” (García Lorca, 1945: 50).

Otra de las conexiones que pueden establecerse entre estos clásicos, es la recuperación de un discurso social<sup>2</sup> que promueve la culpabilidad de la mujer. Ante la transgresión moral de vivir un amor ajeno a las costumbres del contexto, en el medioevo se señala a la mujer como quien incita a pecar al varón. En numerosas fuentes de la época, entre las que pueden citarse libros filosóficos, religiosos y científicos<sup>3</sup>, se puede descubrir un discurso que muestra una mujer con una tendencia natural hacia el pecado, que arrastra al varón hacia el mal. Así lo expresa Sempronio al referirse al género femenino en general: “Esta es la mujer antigua malicia que Adán echó de los deleites del paraíso; esta que al linaje humano metió en el infierno [...]” (De Rojas, 1980: 13).

El cuerpo de la mujer representaba en sí mismo el pecado, siempre atrayente y seductor al esconder peligros y defectos. En *La Celestina* esta visión de la mujer demoníaca es expresada por Pármeno para advertir a su amo de los peligros de haberse enamorado: “Llenos están

---

<sup>2</sup> Entre otras cuestiones, la Sociocrítica plantea la cuestión de la especificidad y el propósito de la práctica literaria frente a otras prácticas discursivas. Este último sería “conocer” lo real, expresarlo a través del material que le es propio y que nunca es lo real, sino las diversas formas en las que esa realidad aparece tematizada, representada, semiotizada en el discurso. El escritor es alguien que “escucha”, desde su lugar en la sociedad, el inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, antagoniza el mundo. A ese rumor se lo denomina *discurso social* (Angenot y Robin, 1991: 51-52).

<sup>3</sup> *El Martillo de las Brujas*, un manual de inquisidores escrito en 1486, explica entre otras cosas por qué las mujeres son las principales adictas a las supersticiones malignas, encontrando en su propia génesis una tendencia a la desviación y el pecado. “Pero la razón natural es que es más carnal que el hombre, como resulta claro de sus muchas abominaciones carnales. Y debe señalarse que hubo un defecto en la formación de la primera mujer, ya que fue formada de una costilla curva, es decir, la costilla del pecho, que se encuentra encorvada, por decirlo así, en dirección contraria a la de un hombre. Y como debido a este defecto es un animal imperfecto, siempre engaña” (Kramer y Sprenger, 1975: 50).

los libros de sus viles e malos ejemplos, e de las caídas que llevaron los que en algo, como tú, las reputaron [...]. Por ellas es dicho, arma del diablo cabeza de pecado destrucción del paraíso” (De Rojas, 1980:13).

El discurso social sobre la mujer perversa que tal cual Eva, arrastra con artilugios al varón hacia el pecado, parece no haber cambiado en siglo XX en los pueblos españoles. Ante el descubrimiento de la relación clandestina con Pepe el Romano La Poncia culpa a Adela de la situación: “[...] Ella debió estar en su sitio y no provocarlo. Un hombre es un hombre” (García Lorca, 1945: 110).

Para desligarse de la mácula que trae desde su origen, la mujer tiene que demostrar su perfección. La misma se encuentra estrechamente relacionada con su pureza corpórea. De este modo la virginidad se constituye en la dote mayor, y la lujuria en la tacha más despreciada.

En *La Celestina*, Melibea, encendida en amores por Calixto, se queja de la imposibilidad social de demostrar abiertamente sus apetencias carnales, viéndose obligada a simular frialdad y pureza de espíritu. De este modo se queja la doncella renegando de las condiciones impuestas a la mujer: “[...] ¡Oh género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?” (De Rojas, 1980: 97).

En la obra de Lorca vemos cómo Bernarda impone una excesiva disciplina sobre sus hijas, las que ansían poder actuar y sentir libremente. Magdalena, angustiada por su situación, supone épocas pasadas de mayor libertad que la actual, en la que las mujeres se deben al encierro, tanto para evitar el florecimiento de los instintos como para cuidarse de las habladurías: “Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy hay más finura, las novias se ponen de velo blanco como en las poblaciones y se bebe vino en botella, pero nos pudrimos por el qué dirán (García Lorca, 1945: 56).

Resulta claro, a partir de la lectura de *La Celestina*, que en el medioevo la virginidad, el cuerpo inmaculado,

constituía un factor fundamental de aceptación social de la mujer. Así, en la obra de Rojas, el personaje de Celestina se presenta como maestra en “facere virgos” es decir en reconstruir la virginidad perdida de las jóvenes casaderas. De este modo se lo manifiesta Elicia a su tutora:

Que has sido hoy buscada del padre de la desposada[...]que la quiere casar de aquí a tres días, y es menester que la remedies, pues que se lo prometiste, para que no sienta su marido la falta de la virginidad (De Rojas, 1980: 79).

Se observa cómo la virginidad era considerada socialmente como un valor en sí mismo y también como una moneda de cambio. Por ello la alcahueta Celestina tiene un claro registro de las vírgenes existentes en la comunidad, mozas a las que debe asistir tanto para concertar relaciones ilícitas, como para reconstruir la virginidad que les permitirá ingresar nuevamente en el intercambio social que implican las relaciones matrimoniales. Así lo manifiesta la vieja:

CELESTINA: Pocas vírgenes [...] has visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la muchacha la hago escribir en mi registro, para que yo sepa cuántas se me salen de la red (De Rojas, 1980: 37).

A salvaguardar el honor de sus hijas y el apellido de su estirpe están dirigidas las acciones de Bernarda. En este contexto, al igual que en el medioevo, la virginidad es sinónimo de honra. Es por ello que hacia el final de la obra Bernarda esboza un imperativo que no aliviará la muerte de Adela, pero que conservará el honor de la familia. “Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen” (García Lorca, 1945: 125).

Con esta actitud Bernarda se equipara a aquellos padres que en *La Celestina* recurren a los servicios de la vieja para reconstruir, con todo el peligro que ello implicaba, el virgo de sus hijas próximas al matrimonio. Con este procedimiento se intentaba mantener las apariencias sociales, evitando la deshonor familiar.

Una nueva relación que se puede encontrar entre

estas obras, es la postura ante la institución matrimonial. Se observa cómo Adela y Melibea, aunque son jóvenes casaderas se oponen al matrimonio concertado, reglado por condiciones sociales y ajeno al amor.

A la vista del mundo Melibea reúne todos los requisitos para contraer matrimonio: proviene de una rica familia burguesa que se jacta de su origen, es joven y pura. Sus padres, Alisa y Pleberio, están apurados en concretar el trámite de buscar un marido para su única heredera, porque consideran que con el enlace de la joven contribuirán a su honra, alejándola de las posibles habladurías:

PLEBERIO: Demos nuestra hacienda a dulce sucesor, acompañemos nuestra única hija con marido, cual nuestro estado requiere[...] Lo cual con mucha diligencia debemos poner desde ahora por obra,[...] Quitarla hemos de lenguas del vulgo [... ] (De Rojas, 1980: 138).

La concepción medieval consideraba que la mujer sola se encontraba sin gobierno del alma y en mal gobierno del cuerpo. La situación femenina estaba ligada a la protección masculina, la que hallaba dentro de su familia o fuera de ella con la unión marital. La mujer próxima al matrimonio no era más que un objeto silencioso, un intercambio pautado entre el padre y el pretendiente. Los padres de Melibea planean para ella un casamiento arreglado sin saber que su hija ha decidido para su vida otro camino, se ha entregado al amor de Calixto, goza de los encuentros clandestinos y reniega del matrimonio que le cortará la libertad de vivir su pasión: “[...] que ni quiero marido, ni padres ni parientes. Faltándome Calixto me falta la vida, la cual porque él de mí goce, me aplace (De Rojas, 1980: 140).

En el caso de Adela, como el resto de las doncellas, deberá esperar el tiempo de luto que les ha impuesto su madre acorde a las usanzas pueblerinas. Bernarda ha planeado el casamiento de su primera hija. Todas tienen el conocimiento de que Pepe el Romano, el varón más deseado del pueblo, elige casarse con Angustias solo por su dinero. El matrimonio así planteado se erige como una costumbre social que se aleja del amor. Este rito está revestido de múltiples requerimientos convencionales. En

primer lugar, la mujer debe ser virgen y aceptar dócilmente la decisión de sus padres: “Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga”, dice Bernarda (García Lorca, 1945: 92).

La doncella casadera también debe tener una buena dote, ser sumisa, callar y aceptar. Ante las dudas de Angustias, próxima al casamiento, Bernarda da consejos a su hija para tratar al ahora novio y futuro marido: “No le debes preguntar; y cuanto te cases menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgusto” (García Lorca, 1945: 102).

Martirio opina que los hombres para casarse solo buscan comodidad y conveniencia económica: “¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer” (García Lorca, 1945: 34).

Ante una unión matrimonial similar a un contrato comercial, vacío de sentimientos, Adela prefiere convertirse en amante de Pepe el Romano: “[...] vamos a dejar que se case con Angustias, pero yo me iré a una casita dónde él me verá cuando quiera” (García Lorca, 1945: 120). La joven es consciente de lo transgresora que resulta su decisión y del castigo social que implica: “Todo el pueblo contra mí [...] me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado” (García Lorca, 1945: 119).

La mujer sin un futuro matrimonial resulta una carga familiar y un fracaso social. Así es percibido por las criadas de Bernarda que de algún modo repiten las habladurías de los habitantes del pueblo, vulnerando con su comentario a las doncellas. Dice La Poncia:

Claro es que no le envidio la vida. Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que, quitando a Angustias, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia (García Lorca, 1945: 13).

Es necesario destacar cómo este discurso que violenta a la mujer se propaga a través de la voz de las mismas mujeres que lo repiten y hacen propio. Esto es un recurso habitual de la violencia simbólica. Citando a Pierre

Bourdieu: “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas ‘expectativas colectivas’, en unas creencias socialmente inculcadas” (Bourdieu: 1999: 173).

En ambas obras se contempla la manifestación de una práctica violenta, en la cual algunas mujeres agreden con sus comentarios a otras mujeres, quienes a su vez se encuentran sometidas a ritos sociales que las restringen en sus libertades.

Las prácticas de la violencia simbólica forman parte de estrategias construidas socialmente en el contexto de esquemas asimétricos de poder, caracterizados por la reproducción de los *roles sociales*. Un ámbito privilegiado para analizar las asimetrías son precisamente las estrategias matrimoniales; en ellas las mujeres circulan como mercancía, como símbolos para sellar alianzas.

En *La Celestina* se observa cómo el accionar de la alcahueta replica las conductas sociales que victimizan a las mujeres. Ya que las féminas de todas las clases se convierten en su mercancía, hará lo necesario para usarlas de ese modo, como reconstruir virgos, para adecuarlas así a las exigencias del mercado.

La misma actitud presenta Bernarda, ya que en pos de mantener el estatus económico y social de la familia, no duda en jugar con sus mejores cartas para lograr un buen arreglo matrimonial, a pesar de que el intercambio nupcial acordado no sea del agrado de sus hijas, ni de los futuros contrayentes.

Es importante destacar cómo a la par de una violencia simbólica y sexuada, en el contexto bajomedieval en el que se sitúa la obra atribuida a Fernando de Rojas, encontramos evidencias de una violencia corpórea, objetiva, profesada contra la mujer. El maltrato físico se hace patente en el personaje de Celestina, quien exhibe una cuchillada en el rostro que la estigmatiza; también se expone cómo ha sido torturada públicamente en el pasado por dedicarse a la hechicería. La alcahueta, quien ya ha padecido estos vejámenes, muere violentamente atacada por dos hombres jóvenes: Pármeno y Sempronio. El desprecio hacia el cuerpo femenino se visualiza también

en las pupilas Areúsa y Elicia, jóvenes féminas que debieron escoger el oficio de la prostitución, vendiendo su cuerpo para sobrevivir. En el caso de Melibea, asistimos a la máxima autoagresión corporal: el suicidio. La muerte de la joven es ocasionada por las presiones sociales. Sintiendo acorralada, no encuentra una salida que no la violente de algún modo.

En *La Casa de Bernarda Alba* asistimos inicialmente a la violencia parental ejercida por Bernarda quien se cree la dueña del destino de sus hijas y capaz de controlar en el presente sus cuerpos y hasta sus pensamientos. Con el afán de sostener la férrea disciplina que ha impuesto para sus herederas, no duda en castigarlas con insultos y hasta golpes. Su comportamiento agresivo provoca el miedo de las mujeres a su cargo quienes por ello le obedecen. Dentro de la casa también se han dado lugar a otros vejámenes corporales en contra de las mujeres. Por la voz de la criada de mayor confianza de Bernarda, La Poncia, nos enteramos de los abusos que en el pasado ha sufrido en manos de su amo, ahora difunto, a quien recuerda con odio. “¡Fastídate! Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de las puertas del corral” (García Lorca, 1945: 15).

Observamos en esta obra dramática cómo se presenta una trama secundaria que funciona de espejo ante la acción principal. Desde el afuera de la casa, gritos y rumores exponen una escena de linchamiento, de violencia colectiva ejercida contra una joven aldeana. De ella se desconoce su nombre, pero sí se sabe su origen familiar: es hija de la Librada y también se revela el pecado cometido para recibir el escarnio público. La doncella, aun permaneciendo soltera, ha dado a luz a un hijo al que ha matado para esconder su vergüenza. Por este hecho es perseguida por una turba que quiere agredirla y hasta matarla. A través de la voz de Bernarda se expresa el sentir del pueblo: “Sí, que vengan todos con varas de olivo y con mangos de azadones. Y que pague la que pisotea la decencia” (García Lorca, 1945: 89).

Este pasaje nos demuestra la violencia extrema que se ejerce contra los cuerpos de aquellas mujeres que transgreden las normas sociales. Como en una cacería de

brujas, se postula el castigo del fuego<sup>4</sup> que purificará al cuerpo femenino del pecado cometido. Sin rodeos, se expresa claramente cómo la mujer y su sexo son los que originan los males que implican la violación del orden moral imperante. De este modo lo expresa Bernarda: “Acabar con ella [...] Carbón ardiente en el sitio de su pecado” (García Lorca, 1945: 89).

Se advierte que ante la transgresión social, la comunidad ejerce la violencia corpórea extrema como forma de aleccionamiento. No es difícil intuir que al ser descubierta en amoríos con el futuro marido de su hermana, a Adela le quedan pocos caminos: huir, entregarse a la turba para ser ajusticiada o autoinfligirse la muerte.

Quizá lo que resulta más irreverente en el planteo de estas obras literarias, es que los personajes femeninos de Melibea y Adel, no muestran en ningún momento culpa ni arrepentimiento. Se suicidan no por miedo al castigo social, sino por el vacío existencial de perder a su enamorado (Calixto muere y Adela cree que Pepe ha muerto) y por no poder continuar con una vida placentera. Ambas doncellas transgreden los lineamientos sociales impuestos, trazando para sí mismas sus propias normas, ya que deciden cómo quieren vivir y cómo morir.

Otro punto de contacto que puede entablarse entre estos clásicos es la visión negativa de los protagonistas masculinos quienes se convierte prácticamente en antihéroes.

Calixto es un personaje débil, que demuestra poco arrojo para conquistar a la bella Melibea. Prendado de amor, se deja caer en la angustia de la inacción, y es por la ayuda de sus criados, quienes promueven la intervención de una alcahueta, que puede acercarse a su dama. Una vez que logra gozar del amor con Melibea, sólo se enfoca

---

<sup>4</sup> Jean Pierre Sallman (1994) plantea cómo Occidente ha mantenido oculta en su imaginario la idea de que en toda mujer se esconde una bruja. A la vez se sostiene que toda sexualidad ajena a las normas cristianas se asocia a la brujería y cómo el fuego es el que destruirá el poder del maléfico.

en el propio bienestar sin preocuparse en manchar el honor de su enamorada. Todo su accionar es poco heroico e intrascendente; ni siquiera su muerte puede redimirlo, ya que muere de un modo absurdo y accidental al caer de una escalera.

Pepe el Romano carece de voz dentro de la acción dramática; es un personaje por el que suspiran las mujeres del pueblo. Sin embargo, cuando observamos sus actos, descubrimos que no posee la valentía para luchar por el amor de Adela, si es que lo tiene. Con su accionar no solo deshonra a Angustias y a Adela sino que atenta contra el honor de la familia de Bernarda. Ante el temor de ser descubierto y por miedo a la reprimenda social, huye cobardemente para salvarse.

Una similitud más que puede señalarse entre estas obras es la relación distante entre padres e hijas. Alisa y Pleberio están preocupados por resguardar el honor de su única heredera con el arreglo de un temprano y beneficioso casamiento. Sus planes matrimoniales evidencian el desconocimiento de la realidad amorosa y clandestina en la que vive Melibea, a quien aún consideran una doncella obediente y casta. Dice Pleberio: “No hay cosa con que mejor se conserve la limpia fama en las vírgenes, que con un temprano casamiento” (De Rojas, 1980: 139).

Lo mismo ocurre con Bernarda quien a pesar de su mirada alerta y de conocer los peligros que acechan a sus hijas, confía en su poder de vigilancia negándose a ver la realidad de lo que ocurre dentro de su propia casa. De este modo es advertida por su criada Poncia para que pueda abrir los ojos: “Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega” (García Lorca, 1945: 81).

Otra de las similitudes factibles de entablar entre estos libros es la situación de encierro en la que se encuentran los personajes femeninos. Esto responde a una formación

social<sup>5</sup> que postula que la honra de las mujeres se asocia a un ámbito cerrado<sup>6</sup>. En *La Celestina* asistimos a un espacio urbano donde la mujer, en particular de clase acomodada, debe vivir entre paredes. El encierro se relaciona con una construcción social que postula a una mujer débil de convicciones, que por su espíritu rebelde y su naturaleza congénita resulta sensible a la tentación demoníaca. Por ello debe cuidarse de las incitaciones que provienen del exterior. Es en el afuera, en el huerto, donde Melibea conoce a Calixto. Las puertas previenen del pecado y alejan la deshonor. Melibea, en su primer encuentro con el joven, se queja del encierro que la separa del enamorado: “Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo, y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tu estarías quejoso, ni yo descontenta” (De Rojas, 1980: 113).

El encierro se profundiza en las mujeres de clases acomodadas, que resguardan su honor del qué dirán porque, citando a Melibea: “Tanto mayor es el yerro, cuanto mayor es el que yerra, en un punto sería por la ciudad publicado” (De Rojas, 1980: 114).

Al igual que en el medioevo representado en *La Celestina*, la casa de Bernarda Alba se erige como una fachada que representa una honra construida para el afuera. El espacio doméstico es el lugar destinado a las mujeres, allí sus puertas se traban ante al peligro exterior y la maledicencia de la gente. Dentro de la casa, Adela y sus hermanas están condenadas al aislamiento, por un luto que deberá durar ocho años. Adela es quien más padece la reclusión. Apenas muerto su padre se viste con un vestido verde, que planeaba usar para su cumpleaños, y sale a los corrales para que la miren al menos las gallinas.

---

<sup>5</sup> Edmond Cros define el concepto de *formación social* como “una totalidad social, concreta, históricamente determinada”(Cros, 1986: 61).

<sup>6</sup> En un artículo titulado “¿‘Huerto cerrado’ o ‘Puerta del diablo’? La mujer Eva y la mujer María en algunos textos de la literatura castellana medieval”, María Victoria Martínez (2010) desarrolla algunas características esenciales de la mujer del medioevo, entre las que se destaca el encierro para salvaguardar la honra.

En varios fragmentos de la obra expresa su anhelo de salir al exterior: “Ay, quién pudiera salir también a los campos [...] me gustaría segar para ir y venir” (García Lorca, 1945: 65-67).

El espacio exterior es un beneficio del que gozan los hombres y las mujeres de clase baja o de mala reputación. Desde el afuera, a través de las criadas, llegan historias de mujeres libertinas que se unen desvergonzadamente a los hombres, mientras que las de clase acomodada deben guardar su honra. Al encierro se le suma la división de roles, que en las clases pudientes se hace más rígida y restringe aún más las libertades. Dice Bernarda: “Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (García Lorca, 1945:24).

### **A modo de cierre**

*La Casa de Bernarda Alba* recupera de *La Celestina* la temática del amor imposible, típico tema lorquiano, para relacionarlo con las imposiciones sociales, con el rito matrimonial que se aleja del amor y en el que la mujer constituye una mercancía propia de un intercambio.

Lorca recupera del texto celestinesco el discurso social contra mujer, propio del medioevo, para denunciar el atraso que supone que, en pleno siglo XX, siga condenada a la falta de libertades y al encierro. Denuncia una construcción de mundo que maltrata a las mujeres, exponiendo la violencia simbólica de la que ellas también forman parte.

Retoma en Adela la figura valiente de Melibea, pues ambas, ante la opresión social, prefieren transgredir normas y su osadía las lleva a redoblar la apuesta, ya que, al no poder continuar en el camino del amor prohibido, prefieren la libertad que les otorga la muerte.

La casa de Bernarda se erige como un cofre blanco, cerrado, que clausura la relación con el exterior. Una cárcel que simboliza un entramado social del que no se

puede salir y en el que no vale la pena gritar. No en vano, la última frase pronunciada antes que caiga el telón es “Silencio”, un imperativo que imposibilita la denuncia y que por siglos se adueñó de las voluntades de miles de mujeres que callaron y aún callan.

## Referencias

- Angenot, Marc y Régine Robin (1991). “La inscripción del discurso social”. M.Pierrette Maluczynski (ed., coord.) *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi. 51-80.
- Ariès, Philippe y Georges Duby (1992). *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Cros, Edmond (1993). “Sociología de la Literatura”. Marc Angenot y otros. *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI. 145-171.
- De Rojas, Fernando (1980). *La Celestina*. Buenos Aires: CEAL.
- Galán Font, Eduardo (1990). “La huella de *La Celestina* en *La casa de Bernarda Alba*”. *Revista de Literatura*, vol. 52, n. 103. 203-214.
- García Lorca, Federico (1945). *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Losada.
- Gómez Poviña, Rodrigo (2014). “El espacio en *La casa de Bernarda Alba*”. *Gramma*, vol. 25, n. 53. 249-254. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069273>
- González Santamera, Felicidad (2003). “El teatro femenino”. Javier Huerta Calvo (dir.) *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- Guglielmi, Nilda (2000). *Aproximación a la vida cotidiana en la Edad Media*. Buenos Aires: Educa.
- Kramer, Enrique y Jakob Sprenger (1975). *Malleus Maleficarum*.

Buenos Aires: Orión.

Martinez, María Victoria (2010). “¿‘Huerto cerrado’ o ‘Puerta del diablo’? La mujer Eva y la mujer María en algunos textos de la literatura castellana medieval”. II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4095962>

Sallman, Jean Michel (1994). “La Bruja”. Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.) *Historia de las mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus. vol. 3, 493-509.

# PERVIVENCIA DE LOS AUTORES DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL EN ENTREVISTAS Y CONFERENCIAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

**Magdalena Ercilia Nállim**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
mnaillim@gmail.com

**María Lorena Gauna Orpianesi**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
lothri2000@gmail.com

Recibido: 01/10/2019. Aceptado: 01/11/2019.

## Resumen

En el presente artículo se exploran algunas ocasiones en que Federico García Lorca, en entrevistas y conferencias, hizo alusión a distintos autores de la época áurea, en especial a la personalidad y obra del cisne andaluz, don Luis de Góngora. En él halló la plena consecución de algunas de sus ideas estéticas. En este acercamiento, serán fundamentales tres conferencias, en las cuales se centrará el análisis: "Juego y teoría del duende", "Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos" y "La imagen poética de Luis de Góngora". Asimismo, el abordaje referirá a algunas miradas críticas sobre las relaciones transtextuales que existen con los autores del Siglo de Oro.

**Palabras clave:** Federico García Lorca - Siglo de Oro - Conferencias - Entrevistas - Duende

*THE PERSISTENCE OF THE SPANISH AUTHORS OF THE GOLDEN AGE IN FEDERICO GARCÍA LORCA'S INTERVIEWS AND CONFERENCES*

## Abstract

This article explores some occasions in which Federico García Lorca alluded, in interviews and conferences, to different authors of the Golden Age, especially the personality and work of the Andalusian Swan, Luis de Góngora. Lorca found in Góngora the achievement of some of his aesthetical ideas. In this approach, there are three fundamental conferences on which we will focus our analysis: "*Juego y teoría del duende*", "*Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*"

and "*La imagen poética de Luis de Góngora*". Also, our approach will take into account some critical views on the transtextual relationships with the authors of the Golden Age.

**Keywords:** Federico García Lorca - Golden Age - Conferences - Interviews - Duende

Como amantes de las letras, solemos despreciar las fechas. Con frecuencia, preferimos centrarnos en la verdad inmanente de la literatura, despojada de cronologías. Sin embargo, algunas fechas han sido significativas para críticos y creadores, tal es el caso de Federico García Lorca. En 1927 el Ateneo de Sevilla dedica una serie de conferencias al tercer centenario de la muerte de Góngora. Alrededor de ellas se concentrará una serie de jóvenes autores<sup>1</sup>. Como es bien sabido, a esta generación pertenecerá Federico desde 1920 y hasta su muerte en 1936. Su admiración por Góngora se extenderá en inúmeros testimonios a lo largo de su corta vida.

En una extensa entrevista, Germán Arciniegas compara a este grupo de jóvenes con los grandes poetas del Siglo de Oro:

Porque García Lorca dice que el renacimiento de la poesía española es tal, que apenas el equipo de estos poetas puede compararse con el que tuvo la península en el siglo XVII. Es un equipo de poetas que saben todas las lenguas. García Lorca también recita de memoria el libro de Góngora y lo explica como un viejo marino, conocedor de todas las rutas de la rosa, a sus hijos, el camino de las estrellas. García Lorca ha encontrado en las bibliotecas flores del siglo XVII que ni en aquel siglo fueron publicadas (Arciniegas, 2018: 35).

Como señala María Isabel López Martínez (2001:

---

<sup>1</sup> Rafael Alberti, García Lorca, Nicolás Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Se trató de un conjunto de amigos vinculados por similar formación cultural, que compartían algunos ideales y, aunque cada uno a su manera, una nueva concepción del arte y de la creación poética.

285), de la Universidad de Extremadura, en las “fechas señeras de formación y consolidación del grupo” hubo también conmemoraciones de los centenarios de fray Luis de León y Lope de Vega. Sintetiza Badui de Zogbi que “la Generación del 27 en España rescata los valores del siglo XVII a partir de las investigaciones sobre el Barroco iniciadas alrededor de 1880, y con ello deviene una revalorización de la poesía de Góngora y de su estilo, de la poesía tradicional, de Lope, de Calderón y del Auto Sacramental y de otros muchos aspectos del siglo XVII que aún permanecían sin estudiar” (Badui de Zogbi, 1999: 88). Según López Martínez: “Si los acontecimientos externos son importantes, más lo es aún el contacto de los nuevos poetas con la literatura de los homenajeados y los frutos que se derivan” (2001: 285).

En este trabajo vamos a focalizarnos en las propias palabras de Lorca, vertidas en conferencias y entrevistas. Ellas nos permitirán acercarnos al autor, nos revelarán “admiraciones, aspiraciones, influencias, intenciones” en palabras de Christopher Maurer (2018: xx). Asistiremos a momentos de la creación literaria y podremos vislumbrar al autor “en el acto de la auto-creación” y su relación estrecha con los autores del Siglo de Oro<sup>2</sup>.

De hecho, con La Barraca, se convirtió Lorca en el gran propulsor del teatro del Siglo de Oro, al cual llevó por muchas ciudades y pueblos de España. Desde la creación, en 1931, hasta la última función en la primavera de 1936, Calderón, Lope de Vega y Cervantes revivieron sobre las tablas en lo que (si hacemos caso a sus propias palabras) fue un proyecto ideado por el poeta granadino. Por ejemplo, en una entrevista de 1932, Lorca cuenta entusiasmado a Antonio Agraz:

Los tres entremeses de Cervantes han sido el saludo de las huestes universitarias a los pueblos de Soria. “La vida es sueño”, de Calderón, el ramo de Flores para la capital” [...]. Otra observación: “Cervantes y Calderón no son

---

<sup>2</sup> Si bien en este trabajo nos concentraremos especialmente en las alusiones de Lorca a Góngora, son muchos los escritores siglodoristas mencionados por él en sus entrevistas.

arqueológicos, no están anticuados”. El sencillo pueblo lugareño recibe complacido sus obras. “Y esto es natural, porque el teatro de buen gusto ha de darse al público sano, que siempre sabe recibirlo bien” (Agraz, 2018: 77).

Pero no se limitó a representar obras dramáticas, sino que incluso escenificó villancicos áureos, según cuenta en otra entrevista:

Pienso escenificar lo que se llama ‘villancicos’, villancicos de Góngora, de Lope de Vega, de Calderón, de Tirso de Molina, muy breves y sabrosos, con un sentido profundo y una grata envoltura, que serán verdaderamente gustados por el público, y muy oportunos en el momento de su exhumación (en Inglada, 2018: 221).

Volviendo a la lírica, tres conferencias de Lorca son relevantes a la hora de hablar de la pervivencia del Siglo de Oro en su obra: “Juego y teoría del duende” pronunciada en octubre de 1933 en Buenos Aires; “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”, leída en octubre de 1926 en El Ateneo Científico y Literario de Granada; finalmente, “La imagen poética de Luis de Góngora”, pronunciada en febrero del mismo año también en el Ateneo de Granada.

En la primera son profusas las referencias literarias, musicales y plásticas en una metafórica explicación del concepto del duende. Aburrido de las, según él, más de mil conferencias a las que asistió como estudiante, Lorca intenta algo enteramente nuevo con su charla. Pero es un juego que se le torna muy complejo, a pesar de su preconizado afán de sencillez, visible en la titulación que le dio a su conferencia en Buenos Aires<sup>3</sup>. Sintetiza la idea del duende diciendo que “es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar; [...] no es una cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto” (García Lorca, 1994: 329).

---

<sup>3</sup> En octubre de 1933 Federico García Lorca pronunció en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires lo que él definió como una sencilla lección sobre el espíritu culto de la dolorida España.

Para explicarse acude a diferentes personalidades literarias. Para que el duende no sea confundido con demonios, nombra entre otros al “mono parlante que lleva el Malgesí de Cervantes en la comedia de los celos y selvas de Ardenia” (329). Para explicar que la búsqueda del duende no es un arduo ejercicio espiritual, menciona a los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Porque al fin y al cabo, “para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios” (331). Porque el duende está en la agitación del cuerpo y en la voz de la bailarina flamenca, propiciando en el espectador una evasión poética parangonable a la que a él le producía la “conseguida por el rarísimo poeta del XVII Pedro Soto de Rojas a través de siete jardines” (333). A este último, según nos relata, Lorca lo habría descubierto ya. Así lo revela a José Salustiano Serna en una entrevista realizada en Madrid en julio de 1933, tres meses antes de publicar su conferencia sobre el duende:

Don Pedro Soto de Rojas fue un vate granadino. Del siglo XVII. Discípulo de Góngora, ha permanecido injustamente en el oscuro dolor de lo anónimo. Yo tengo el orgullo de haberlo “descubierto”, y muy pronto publicaré con notas mías su “Paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para unos pocos”. Es este un estupendo poema. El poema del jardín de Granada... (Serna, 2018: 128).

A este discípulo de Góngora había dedicado la segunda conferencia que mencionamos, publicada en *El Defensor de Granada*<sup>4</sup>. El título de la exposición hace referencia a la obra de Soto *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos con los fragmentos de Adonis* (1652), escrita en el retiro definitivo del poeta en un Carmen del Albaicín:

Soto de Rojas abraza la estrecha y difícil regla gongorina; pero, mientras el sutil cordobés juega con mares, selvas y elementos de la Naturaleza, Soto de Rojas se encierra en

---

<sup>4</sup> Y que repitió en La Sociedad Hispanocubana de Cultura en Habana el 12 de marzo de 1930 en el marco del ciclo de conferencias al que fue invitado y que supuso su estadía en la isla desde el 9 de marzo al 12 de junio.

su Jardín para descubrir surtidores, dalias, jilgueros y aires suaves. Aires moriscos, medio italianos, que mueven todavía sus ramas frutos y boscajes de su poema (García Lorca, 1994: 263).

Pues para Lorca “la estética de las cosas pequeñas ha sido nuestro fruto más castizo, la nota distintiva y el más delicado juego de nuestros artistas” (263).

Lorca seguirá acudiendo al concepto del duende en varias entrevistas concedidas a medios de Madrid, Barcelona, Buenos Aires, La Habana. Así, por ejemplo, Alberto Rivas en el diario *La Razón*, de Buenos Aires, bajo el título “Señores: busquen al duende”, recogerá las siguientes reflexiones del poeta:

Cuando una morena baila, cuando Belmonte hacía prodigiosas suertes de capa, cuando Velázquez producía, sobre ellos divagaba el ángel y la musa. Pero ellos tenían duende. Sí, señores; tener duende es lo más caro que puede ofrecer la vida a los intelectuales. El duende es ese misterio magnífico que debe buscarse en la última habitación de la sangre.

El ángel ondula sobre la frente, guía y regala; la musa dicta, y en algunas ocasiones sopla. Pero estas cosas vienen del exterior; en cambio, el duende, ¡ah!, el duende, amigos, está en uno, en la sangre, en el alma. Muchas personalidades han escrito cosas soberbias pero no siempre han tenido duende. Cervantes tuvo un duende gigante, pero con tanta serenidad, que aparecía a la consideración popular como si no lo hubiera tenido nunca.

Esas cosas que aparecen como descalabradas en los poetas modernistas, son esfuerzos en procura del duende. Hay que buscar el duende; sin él habrá cosas buenas en la vida, pero no tan magníficas como teniéndolo. Ese es el secreto del arte: tener duende. No lo inventé yo, desde luego, lo comento, porque...

Y aquí el filósofo Amado Alonso interrumpe:... sí, lo comentas, amigo; porque esto se ha dicho muy escasamente y porque constituye el puntal necesario para entrar al conocimiento de la poesía pura, de la poesía y de la pintura, de las artes en total (Rivas, 2018: 188).

Si bien volverá al concepto en otras conversaciones, no queremos olvidar que el propio Federico, en una charla con Narciso Robledal titulada “La revelación. ¡El duende se hizo carne!” dio testimonio de la aparición juguetona del

duende, una noche en su habitación:

—Oiga usted. Hay simpatías que predisponen a las confidencias. Valga por lo que valga se lo digo. No comente. Al pie de la letra me gustaría que lo relatara. Hace tres noches, al acostarme, quise revisar los apuntes de mi conferencia acerca del juego y teoría del duende. Usted sabe: el duende que algunos llevamos dentro, ese ser misterioso, entre diabólico y angélico —las dos cosas— que suele inspirarnos a los que en él creemos. Eran ya las dos de la madrugada y el dulce beleño no entornaba mis párpados. El sueño no acudía. Apagué la luz. Casi inmediatamente, a los pies de mi cama, se dibujó una figura..., una especie de muñeco estrafalario de agilidad sorprendente, que se puso a dar saltos sobre el borde del armazón del lecho. Mediría unos treinta centímetros de estatura. Vestía una ropilla rojo y gualda. Calzaba unas chinelas de punta curvada y sobre la cabecita lucía una caperuza verde, de cuya punta colgaba un cascabel retozón. ¡Lo estoy oyendo! El rostro, de blancor de luna, tenía la penetrante expresión de un ave humanizada... Un escalofrío me recorrió la espina dorsal, pero logré dominarme. No me moví. Con los ojos muy abiertos y fijos, seguí sus movimientos en la oscuridad. En su lechosa diafanidad. Y... oiga usted. Le juro que estaba tan despierto como ahora... el duende (¿qué otra cosa podía ser?), se trepó luego, con una fantástica cabriola, sobre el ropero. Percibí el golpe, el impacto *macizo* de sus pies *sólidos* al chocar contra la madera. Desde allí, con los brazos en jarras, muy tieso y muy *vivo*, me clavó sus diminutas pupilas de reflejos purpurinos, en tanto que, con cómica gravedad, movía su rostro de izquierda a derecha y el cascabel de la caperuza *resonaba*. Y ahora viene lo inaudito, con ser ya tan fantásticamente real lo dicho: el duende avanzó dos pasitos hacia el borde y se lanzó al aire con los bracitos extendidos. Descendió —entérese bien— muy despacio, contraviniendo, al parecer, las leyes de la gravedad, y su descenso no fue de caída, sino parabólico, pues como si caminara por el aire o, mejor, como si nadase en la atmósfera, describió una curva para luego elevarse, trazando un perfecto semicírculo de arriba abajo... para quedarse con el cascabel tocando el techo. Vi con toda claridad, porque el óvalo nebuloso que lo envolvía era radiante... Vi que abría los labios y que soltaba una carcajada tan límpida como los chorros de agua de los manantiales de Sierra Morena; una carcajada musical, con tónica a-i, que se desgranaba en el silencio de la noche como un juego de cristalería que correteara al

escondite dentro de una campana bruñida por muchas centurias. Cállese usted, hombre... Un regalo auditivo como nunca escuché otro, se lo juro. Duró eso, me parece, más de dos minutos. Luego advertí que, semejante a un abanico plumado que se va desplegando, le *nacían* alas atrás de ambos brazos... y que su figurilla se desintegraba para confundirse con la nube circundante, la cual se desvaneció por el techo con un último y prolongado alarido cantarino..., no de agonía astral, como pudiera suponerse, sino de exaltada jocosidad, de aleluya saludadora.

—¡La Macarena nos asista, poeta! —exclamamos en el colmo de la sorpresa, notando la veracidad rotunda de su revelación—: ese es el duende, su duende. No se puede jugar impunemente con la imaginación.

—Lo sé. He jugado con fuego, pero... ¡no me quemaré! ¡Viva mi duende! Estoy esperando una nueva visita y entonces...

—Entonces, ¿qué? —lo interrogamos.

—Si es mi duende, si es mi creación y si he logrado materializarlo, entonces podré ordenarle y él me obedecerá. ¿Comprende usted las consecuencias..., se atreve usted a imaginárselas..., mi duende sobre mi hombro mientras yo pronuncio mis conferencias?

Lo miramos con expresión extática al adivinar su audacia de gitano hipercivilizado.

Este poeta del *reino* de Granada es capaz de convertirse en milagrero por la gracia y el ímpetu de su numen.

¡Aleluya! (Robledal, 2018: 212-213)<sup>5</sup>.

Según Lorca, “España está en todos tiempos movida por el duende” (García Lorca, 1994: 333) y Góngora no parece, en la conferencia de Buenos Aires, precisamente el mejor ejemplo de poeta enduendado. Pero es el modelo de poeta al que Lorca refiere en la tercera conferencia que mencionamos al principio de la exposición: “La imagen poética de don Luis de Góngora”. Porque “a Góngora no hay que leerlo, hay que amarlo”, expresa, en su intento de defender al poeta cordobés de sus detractores y de la

---

<sup>5</sup> Reproducimos amplios fragmentos de esta declaración justamente porque atañe a lo que él considera la revelación de ese duende que ha buscado obsesivamente durante mucho tiempo y ahora se hace carne.

acusación de oscuridad. Resulta extraño que concluya con esta aseveración luego de muchas páginas en las que fue abriendo la interpretación de los versos de las *Soledades* y del *Polifemo*. Incluso resalta:

[...] Su imagen siempre es culta. Aun en los romancillos más fáciles construye sus metáforas y sus figuras de dición con el mismo mecanismo que cumple en su obra genuinamente culta. Pero lo que pasa es que están situadas en una anécdota clara o un sencillo paisaje, y en su obra culta están ligadas a otras a su vez ligadas, y de ahí su aparente dificultad (García Lorca, 1994: 256).

En el poeta del Guadalquivir ve Lorca sintetizada su aspiración poética, el justo medio entre el trabajo de lima del que se enorgullecerá él mismo en algunas entrevistas y el duende que hizo escribir al cisne andaluz una obra que sigue “palpitante como si estuviera recién hecha, dueño absoluto de la realidad poética” (241)<sup>6</sup>. Además, es raro encontrar en un poeta la presencia simultánea de inspiración e imaginación: “Es tan difícil unir los dos auténticos milagros –el de dentro, el de fuera– en un milagro solo... Paradigma de este triunfo es D. Luis de Góngora” (Serna, 2018: 128)<sup>7</sup>. Concentrará su pensamiento sobre don Luis frente a su amigo Eduardo

<sup>6</sup> Sin embargo, en una entrevista de 1928 con Ernesto Giménez Caballero, el poeta se pronuncia a favor de la inspiración, frente a la *tejne* gongorina: “¿Cuál es tu posición teórica actual? // –Trabajar puramente. Vuelta a la inspiración. Inspiración puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está la lección de Góngora. Apasionado intuitivista, por ahora” (Giménez Caballero, 2018: 30).

<sup>7</sup> Góngora es uno de los poetas “evidentes” que le permiten al poeta definir el hecho poético: “Junto al hecho biológico o junto al hecho jurídico, por ejemplo, hallamos –claro que en un plano superior, en el plano último– el hecho poético. No creo que haga falta subrayar esto demasiado; pero es preciso subrayarlo bien. El poeta se encuentra, súbitamente con algo, que salta ante él con los brazos en cruz, y –quiera o no- le hace detenerse en la maravilla blanca del camino. Hay que interpretar aquello, descifrar su secreto entrañable. ¡Y surge la poesía!... La poesía es, sencillamente, esto: ‘una cosa que hacen los poetas’. // – ¿...? // –Claro. Pero necesitaría quizá mucho tiempo para colmar esa interrogación, ¿no? Es un poquito menos difícil nombrar al azar [...] algunos de los que, para mí, son poetas con evidencia magnífica [...]” (Serna, 2018: 127).

Blanco-Amor (2018: 536): “Hasta ahora es el prisma de treinta colores de nuestro idioma poético, pero aún pueden vérselo más”.

Tanta es su admiración que relata a Pablo Suero (2018: 182) su alegría de que el traductor de *Bodas de sangre* al inglés para su puesta en Nueva York, Wilson, haya sido también traductor de Góngora.

La conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora” concluye con un pasaje lleno de lirismo sobre la muerte del vate cordobés. Pura imaginación, porque la muerte de Góngora no fue así. Desde el afecto por el poeta, hace una reivindicación de su muerte, que fue, contrariamente a lo deseado por Federico, desoladora<sup>8</sup>:

La mañana del 23 de mayo de 1627 el poeta pregunta constantemente la hora que es. Se asoma al balcón y no ve el paisaje, sino una gran mancha azul. Sobre la torre Malmuerta se posa una larga nube iluminada. Góngora, haciendo la señal de la cruz, se recuesta en su lecho oloroso a membrillos y secos azahares. Poco después, su alma, dibujada y bellísima como un arcángel de Mantegna, calzadas sandalias de oro, al aire su túnica amaranto, sale a la calle en busca de la escala vertical que subirá serenamente. Cuando los viejos amigos llegan a la casa, las manos de don Luis se van enfriando lentamente. Bellas y adustas, sin una joya, satisfechas de haber labrado el portentoso retablo barroco de las *Soledades*. Los amigos piensan que no se debe llorar a un hombre como Góngora, y filosóficamente se sientan en el balcón a mirar la vida lenta de la ciudad. Pero nosotros diremos este terceto que le ofreció Cervantes:

Es aquel agradable, aquel bienquista,  
aquel agudo, aquel sonoro y grave  
sobre cuantos poetas Febo ha visto (García  
Lorca, 1994: 259).

Germán Arciniegas elogia el trabajo de Federico en su libro *Canciones*. Lo que este ensayista colombiano admira en la factura de sus versos, es la *tejné* que admiraba el

---

<sup>8</sup> Se sabe que, arruinado por deudas en 1627, marchó de Madrid a Córdoba, donde, ya perdida su memoria, murió de una apoplejía en medio de una extrema pobreza.

poeta en el autor del *Polifemo*: “Los poemas resultan diáfanos y sencillos. Pero el poeta ha trabajado en ellos como un benedictino. Hay palabras que ha tenido que rehacer cuatro o cinco veces y cada palabra que ha borrado ha sido una palabra vencida después de un largo combate interior” (Arciniegas, 2018: 35).

María Isabel López Martínez afirma que “Lorca, además de poseer un reconocido talento o *ingenium*, domina la técnica de la escritura o el *ars* en sentido horaciano”, y agrega que esta fue “aprendida a través de la lectura de los clásicos, en donde advirtió las enormes posibilidades expresivas del lenguaje, que él absorbe y destina a sus particulares preocupaciones personales y estéticas” (López Martínez, 2018: 285). Para demostrarlo, resaltaré las señales que la lectura de Fray Luis, Góngora y otros autores ha dejado en dos poemas suyos: “Apunte para una oda” y “Soledad” (dedicada esta última mediante un epígrafe “al maestro fray Luis de León”). “Lorca, al igual que los clásicos áureos, construye metáfora sobre metáfora (299).

En el decir popular de Andalucía ve Lorca una finura y sensibilidad tales que transforman la realidad en metáforas innovadoras. Es la tierra andaluza pródiga en imágenes magníficas la que inspiró el lenguaje poético de Góngora. Dice el poeta granadino:

Para él, una manzana es tan intensa como el mar, y una abeja, tan sorprendente como un bosque. Se sitúa frente a la Naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas [...] la grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema ni de sus proporciones ni sentimientos (García Lorca, 1994: 245).

En su conferencia “La imagen poética...” Lorca define el hacer del poeta como una cacería: “El poeta que va a hacer un poema (lo sé por experiencia propia) tiene la sensación vaga de que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo. Un miedo inexplicable rumorea en el corazón” (248). Él buscó muchas de sus imágenes en los clásicos áureos. De hecho, cuando en la citada entrevista con Alberto Rivas se le pide que defina la poesía, lo primero que se le viene a la mente son las palabras de un

“amigo”. Este amigo en el que inmediatamente piensa, nos enteramos unas líneas después, no es un contemporáneo, sino san Juan de la Cruz<sup>9</sup>:

Una vez me preguntaron qué era poesía, y me acordé de un amigo mío, y dije: “¿Poesía? Pues, vamos: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; y, cuando más las pronunciamos, más sugerencias acuerda; por ejemplo, acordándome de aquel amigo, poesía es: Ciervo vulnerado” [...] (Rivas, 2018: 187).

Como hemos esbozado en estas líneas, también los convirtió en espacio de reflexión crítica –aunque a veces asaz poética y por momentos contradictoria–: “La poesía no tiene límites. Nos puede esperar sentada en el quicio de la puerta en las madrugadas frías, cuando se vuelve con los pies cansados y el cuello del abrigo subido”, expresó Lorca pocos meses antes de morir, en una entrevista con Felipe Morales, y siguió con esas revaladoras palabras: “Puede estar esperándonos en el agua de una fuente, subida en la flor de un olivo, puesta a secar en la tela blanca de una azotea” (Morales, 2018: 457).

Como poeta culto y a la vez popular, Lorca buscó la poesía, sin la petulancia de algunos de los miembros de su generación, en lo pequeño y lo sublime, en lo particular y en lo universal. También eso hicieron Góngora, Cervantes, Lope, fray Luis, San Juan de la Cruz, como ha revelado en conferencias y entrevistas, a algunas de las cuales se ha hecho alusión en este trabajo.

---

<sup>9</sup> Se refiere al famoso *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que empieza *in medias res*. En este poema, después de un encuentro, la Amada reclama al Amado: “¿Adónde te escondiste, / Amado y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste / habiéndome herido; / salí tras ti clamando, y eras ido”. Ella lo persigue y cuando lo encuentra, él la mira y le pide: “–Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo / y fresco toma”. La imagen del ciervo vulnerado, por la imprevista asociación, persiste en la memoria del poeta. El tópico amoroso del ciervo herido, de larga tradición literaria, está presente también en los *Sonetos del amor oscuro*, específicamente en la composición “El poeta habla por teléfono con el amor”. La metáfora del cazador es trasunto del poeta en busca de la concreción del poema.

## Referencias

- Agraz, Antonio (2018). "Teatros y cines. El teatro universitario. La primera salida y lo que hará, según García Lorca, en su próxima campaña [...]". *Heraldo de Madrid*. Madrid, 25 de julio de 1932. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 75-78.
- Arciniegas, Germán (2018). "Federico García Lorca". *Diario de la Marina*, La Habana, 1 de abril de 1930. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 34-35.
- Badui de Zogbi, María Banura (1999). "García Lorca admirador de Góngora". Gladys Granata de Egües (ed.) *Recuerdo y homenaje a Federico García Lorca en su centenario 1898-1998*. Mendoza: Municipalidad de Mendoza, Fundar. 85-100.
- Blanco-Amor, Eduardo (2018). "Evocación de Federico". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1956. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 533-539.
- García Lorca, Federico (1994). *Obras IV: Prosa 1*. Edición de Miguel Ángel García Posada. Madrid: Akal.
- Genoud de Fourcade, Mariana (1999). "Poética y creación en Federico García Lorca". Gladys Granata de Egües (ed.) *Recuerdo y homenaje a Federico García Lorca en su centenario 1898-1998*. Mendoza: Municipalidad de Mendoza, Fundar. 151-159.
- Giménez Caballero, Ernesto (2018). "Itinerarios jóvenes de España: Federico García Lorca". *La Gaceta literaria*. Madrid, 1 de diciembre de 1928. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 2-30.
- Inglada, Rafael (ed.) (2018). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso.
- López Martínez, María Isabel (2001). "La mirada de Lorca a los clásicos". *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 24. 285-301. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=59020>
- Maurer, Christopher (2018). "Prólogo". Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. vii-xx.
- Molina Barea, María del Carmen (2014). "Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 26. 99-119. Disponible en:

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>.

Morales, Felipe (2018). "Conversaciones literarias: al habla con Federico García Lorca". Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 455-461.

Morelli, Gabrielle (1999). "Federico García Lorca y la Generación del 27". Gladys Granata de Egües (ed.) *Recuerdo y homenaje a Federico García Lorca en su centenario 1898-1998*. Mendoza: Municipalidad de Mendoza, Fundar. 11-25.

Rivas, Alberto F. (2018). "Rossini fue cocinero y músico con mucho de eso que llaman 'duende'". *La Razón*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1933. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 186-189.

Robledal, Narciso (2018). "El duende se hizo carne... La extraña confesión del poeta García Lorca", *Aconcagua. El Magazine para Todos*, Buenos Aires, diciembre de 1933. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 207-213.

Serna, José Salustiano (2018). "Charla amigable con Federico García Lorca". *Heraldo de Madrid*. Madrid, 11 de julio de 1933. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 126-130.

Suero, Pablo (2018). "La barraca de García Lorca". *Noticias gráficas*. Buenos Aires, 15 de octubre de 1933. Rafael Inglada (ed.) *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Barcelona: Malpaso. 178-185.

# DOS POETAS EN NUEVA YORK: FEDERICO GARCÍA LORCA Y THOMAS MERTON

**Marcela Raggio**

Universidad Nacional de Cuyo - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
mraggio@mendoza-conicet.gov.ar

Recibido: 19/09/2019. Aceptado: 25/10/2019.

## Resumen

Este artículo busca comprender la conexión que el norteamericano Thomas Merton siente con el poeta español Federico García Lorca, a partir de la relación de ambos con la ciudad de Nueva York. Volver a los archivos puede iluminar aspectos, actitudes, consideraciones que ambos comparten en su apreciación de Nueva York. El artículo repasa el poemario *Poeta en Nueva York*, las cartas que Lorca escribió a su familia en la época en que empezó a componer el libro y la Conferencia sobre el mismo; repasa también la autobiografía *The Seven Storey Mountain* de Thomas Merton y algunas de sus cartas sobre Nueva York. De la comparación de los textos de ambos autores se desprende una actitud común ante la gran ciudad, a la vez que el contraste que los dos poetas establecen entre la metrópolis y Cuba.

**Palabras clave:** García Lorca - Thomas Merton - Nueva York - Cuba

*TWO POETS IN NEW YORK: FEDERICO GARCÍA LORCA AND THOMAS MERTON*

## Abstract

This article aims at understanding the connection that the American poet Thomas Merton felt with the Spanish one Federico García Lorca, based on their consideration of New York City. Exploring the archives may throw light into the attitudes and thoughts they share. The article revisits *Poet in New York*, the letters that Lorca wrote to his family at the time he started composing the book, and the Conference about it; the article revisits also Thomas Merton's autobiography *The Seven Storey Mountain* and some of his letters about New York City. By comparing both authors' texts, it is possible to notice their common attitude towards the metropolis and the contrast they set between it and Cuba.

**Keywords:** García Lorca - Thomas Merton - New York - Cuba

## Introducción

Thomas Merton, monje, poeta, místico y pensador estadounidense (1915-1968) aprendería castellano en la década de 1950 para leer a los poetas latinoamericanos y españoles que admiraba. Cuando Merton leyó a Lorca por primera vez en los años treinta, lo hizo en traducción al inglés. En lecturas posteriores, Merton redescubre la poesía del español como una sinécdoque del hombre moderno y de la poesía contemporánea en castellano, el idioma que llegaría a amar profundamente y de cuya poesía se sentiría tan cerca. La cosmovisión común se vuelve evidente en la admiración de Merton por el granadino. Ambos escritores experimentaron la embriaguez y la opresión que provoca la ciudad de Nueva York, el contaste entre esa metrópoli y Cuba, y la poesía como espacio de liberación.

El legado escrito de Thomas Merton (1915-1968) es prácticamente inabarcable. Su autobiografía, sus cartas, ensayos literarios, poesía, transcripciones de conferencias, escritos religiosos, etc., dan muestra de su profundo interés por la cultura y la sociedad del siglo XX. Su avidez intelectual, visible en la amplitud de sus textos, es también evidente en la amplitud de sus lecturas, que abarcan géneros, temas, autores y lenguas diversas. El propio Merton señala su preferencia por la lectura y la escritura en una carta a Jacques Maritain: “to me sanctity is quite probably connected with books and with writing and intellectual drudgery”<sup>1</sup> (Merton, 1994: 24).

En las cartas a su editor James Laughlin, también queda plasmado el amor de Merton por los libros. Casi cada vez que le escribe, le pide libros de poesía y narrativa, principalmente de autores extranjeros. Y al leer esos autores y entrar en contacto con otros idiomas y culturas, Merton descubre un nuevo aspecto de su vocación literaria: la traducción de poesía china,

---

<sup>1</sup> “Para mí, la santidad está probablemente conectada con los libros, la escritura y el tedio intelectual” (traducción de la autora, en adelante T.A.).

latinoamericana, portuguesa, francesa... Entre los poetas que leyó en sus épocas de estudiante, Merton había encontrado a Lorca, que ya había muerto. Sin embargo, el camino que recorren ambos autores interseca, y siguen luego los mismos pasos.

### **Merton en Nueva York y en Cuba**

En su autobiografía *The Seven Storey Mountain* (1948), Merton recuerda sus años de estudiante y se refiere particularmente a su llegada a Nueva York, proveniente de Inglaterra, donde había pasado sus primeros años de universidad:

It was a bright, icy-cold afternoon when... we first saw the long, low, yellow shoreline of Long Island shining palely in the December sun. But when we entered New York harbor the lights were already coming on, glittering like jewels in the hard, clear buildings. The great, debonair city that was both young and old, and wise and innocent, shouted in the winter night as we passed the Battery and started up the North River. And I was glad, very glad to be an immigrant once again (Merton, 1948: 138)<sup>2</sup>.

La imagen luminosa, ruidosa, que recrea de la ciudad que nunca olvidaría y a la que siguió amando, siempre se relaciona con la idea de descubrimiento. Se siente inmigrante “una vez más”, y como recién llegado, experimenta la tentación de salir a buscar las atracciones de la ciudad, los lugares que la hacen única. Merton pasó sus años de estudiante y profesor universitario en Nueva York. Fue también en esa ciudad donde experimentó los primeros pasos de su conversión religiosa y donde tomó

---

<sup>2</sup> “Era una tarde brillante, helada, cuando ... vimos la larga, larguísima costa de Long Island resplandeciendo en el pálido sol de diciembre. Pero cuando entramos al puerto de Nueva York, ya las luces estaban encendidas, reflejándose como joyas en los edificios claros y duros. La ciudad a la vez antigua y moderna, sabia e inocente, daba voces a la noche invernal mientras pasábamos el Battery y nos internábamos en el Río Norte. Y me sentí feliz, muy feliz, de ser nuevamente inmigrante” (T.A.).

la decisión de seguir su vocación monástica. La montaña de los siete círculos es a la vez un libro de memorias y otro sobre la conversión, de manera que Nueva York se presenta con tintes ambiguos. Merton nunca olvidó la atracción que la ciudad ejercía sobre él, aunque al mismo tiempo expresa que era una influencia perniciosa:

I came down onto the dock with a great feeling of confidence and possessiveness. "New York, you are mine! I love you!" it is the glad embrace she gives her lovers, the big, the big, wild city: but I guess ultimately it is for their ruin. It certainly did not prove to be any good for me (Merton, 1948: 138)<sup>3</sup>.

Tal caracterización de la ciudad podría ser explicada teniendo en cuenta que el objetivo de *La montaña de los siete círculos* es probar que la misericordia divina lo trajo a Getsemaní; por lo tanto, el lado oscuro de la ciudad se revela en contraste con la luminosidad de la Abadía en un procedimiento literario relacionado con la finalidad de la autobiografía de Merton. Incluso si el análisis retórico pone de relieve la predominancia de imágenes de luz, música, ruidos, fiesta y diversión, a continuación de cada una de esas descripciones el joven monje las contrasta con otras de decadencia, corrupción y futilidad.

Para la época en que comienza su conversión al catolicismo, Merton viaja a Cuba. Ese sería su primer contacto directo con la cultura latinoamericana y sobre todo, con el castellano, la lengua que llegaría a amar y hablar / escribir. Gran parte de sus recuerdos de la isla tienen que ver con los ritmos y cadencias del idioma que escuchó allí por primera vez:

Often I left one church and went to hear another Mass in another church, especially if the day happened to be Sunday, and I would listen to the harmonious sermons of the Spanish priests, the very grammar of which was full of dignity and mysticism and courtesy. After Latin, it seems to

---

<sup>3</sup> "Llegué al dock con un fuerte sentimiento de confianza y posesividad. '¡New York, eres mía! ¡Te amo!' Es el abrazo que da a sus amantes, la gran, gran ciudad: pero pienso que es, en el fondo, para ruina de ellos, en todo caso, para mí no significó ningún bien" (T.A.).

me there is no language so fitted for prayer and for talk about God as Spanish: for it is a language at once strong and supple, it has its sharpness, it has the quality of steel in it, which gives it the accuracy that true mysticism needs, and yet it is soft, too, and gentle and pliant, which devotion needs, and it courteous and suppliant and courtly, and it lends itself surprisingly little to sentimentality. It has some of the intellectuality of French, but not the coldness that intellectuality gets in French: and it never overflows into the feminine melodies of Italian. Spanish is never a weak language, never sloppy [...] (Merton, 1948: 274)<sup>4</sup>.

De hecho, Cuba es el único país latinoamericano e hispanohablante que Merton visitó, y su principal objetivo allí fue visitar el Santuario de Nuestra Señora de Cobre. Se refiere al viaje como una peregrinación, “one of those medieval pilgrimages that was nine-tenths vacation and one-tenth pilgrimage” (272)<sup>5</sup>. Pero aun en medio del espíritu festivo y vacacional, enumera las gracias que recibió al peregrinar:

Every step I took opened up a new world of joys, and joys of the mind and imagination and senses in the natural order, but on the plane of innocence, and under the direction of grace. [...] I was learning a thing that could not be completely learned except in a country that is at least outwardly Catholic [...] a complete and total experience of all the natural and sensible joys that overflow from the Sacramental life. (1948: 272-273)<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> “Muchas veces salía de una iglesia y me iba a escuchar misa a otra, especialmente si era domingo; y oía los sermones armoniosos de los sacerdotes españoles, cuya mera gramática estaba llena de dignidad y misticismo y cortesía. Creo que, después del latín, no hay idioma más apropiado que el castellano para hablar de las cosas de Dios y para rezar: porque es un idioma a la vez fuerte y sutil, con agudeza... y la cualidad del acero que le da la precisión que necesita el verdadero misticismo; y aun así es también suave y gentil y flexible como necesita la devoción, y cortés y suplicante y refinado, y casi no se presta al sentimentalismo. Tiene algo del intelectualismo del francés, pero sin la frialdad de ese intelectualismo francés: y nunca se desborda en las melodías afeminadas del italiano. El castellano nunca es débil ni desprolijo” (T.A.).

<sup>5</sup> “Una de esas peregrinaciones medievales que eran nueve décimos vacaciones y un décimo peregrinación” (T.A.).

<sup>6</sup> “Cada paso que daba abría un nuevo mundo de gozos, y gozos de la

Parte de la experiencia sensible a la que se refiere Merton se encuentra en los altares y las velas encendidas, pero también, y está recalcado en el texto, en los sermones que escuchaba, sin entender, en un idioma que ya comenzaba a amar. En su experiencia de viajero, las homilías existen junto a los gritos de los vendedores callejeros, la belleza de las flores de ceibo y la iglesia maravillosa de Nuestra Señora de la Soledad, que descubrió en Camagüey.

Otro aspecto que Merton observa con asombro es la paciencia de los cubanos –como él la llama– que los colma en todo momento, incluso “with all the things that get on American nerves and drive people crazy, like persistent and strident noise” (1948: 274)<sup>7</sup>.

A su regreso de Cuba, Merton se mudó, alejándose de Nueva York, ciudad a la que no volvería hasta 1964 cuando, siendo ya un reconocido monje y místico, se le permitió reunirse con el Dr. Suzuki, un admirado maestro zen. Kenneth Bragan sostiene que este fue un viaje muy positivo para Merton, quien redescubrió su amor por la gran ciudad de Nueva York y pudo revivir temporariamente algunos de los aspectos que había disfrutado allí de joven (Bragan, 2011: 99). En su diario personal, en las entradas correspondientes a los días de esa visita, Merton se describe como un neoyorquino:

Extraordinary—when the girl came to ask my destination, and when New York came out as the most obvious and natural thing in the world, I suddenly realized after all that I was a New Yorker—and when people had asked my destination in the past, it was New York, to which I was coming back (Merton, 2009: 114)<sup>8</sup>.

---

mente, la imaginación y los sentidos en el orden natural, pero en el plano de la inocencia, y bajo la dirección de la Gracia... Estaba aprendiendo algo que no puede aprenderse en un país que no sea, al menos exteriormente, católico... una experiencia completa y natural de los gozos naturales y sensibles que se desprenden de la vida Sacramental.” (T.A.)

<sup>7</sup> “...con todo aquellos que pone nerviosos a los norteamericanos y vuelve loca a la gente, como ruidos estridentes y persistentes.” (T.A.)

<sup>8</sup> “Extraordinario –cuando la chica me preguntó por mi destino, y cuando

Su regreso se produce un cuarto de siglo más tarde, y siente aprehensión por los problemas en Harlem. Su diario manifiesta el modo en que comprende profundamente los temas sociales de su época:

New York is in a ferment with the race trouble, and I may witness a little of it, who knows? Columbia is right over Harlem. There has been violence on a small scale all around Harlem and near it. What can one do or think in the presence of blind and irrational forces, which are so inevitable and so understandable? Causes have effects, and the effects are long overdue. What else can one expect? If only people knew what to do. No one really does. Legislation is far behind the needs (Merton, 2009: 113)<sup>9</sup>.

Fue un regreso significativo. Merton visitó el museo Guggenheim, la Universidad de Columbia donde había pasado sus días de estudiante; asistió a conciertos de jazz, y en cada una de esas actividades experimentó “so much recognition, everywhere” (115)<sup>10</sup>. Su última noche en la ciudad fue como la de cualquier poeta, artista, académico o viajero con intereses culturales:

The evening before the flight home I moved downtown to a hotel close to the air terminal, listened to FM radio, went to La Moule for supper and had a very good one with a couple of glasses of wine and some Benedictine. That day, too, on the way down, saw the Van Gogh exhibit at the Guggenheim. The only thing I found really irrational about the place is that most of the pictures are not hung but in

---

dije Nueva York como lo más obvio y natural del mundo, me di cuenta de que después de todo soy neoyorquino- y cuando en el pasado me habían preguntado por mi destino, era Nueva York, adonde ahora estaba retornando” (T.A.).

<sup>9</sup> “Nueva York está efervescente por el problema racial y tal vez vea algo de eso, ¿quién sabe? Columbia queda junto a Harlem. Ha habido violencia en pequeña escala alrededor de Harlem. ¿Qué se puede hacer o pensar en presencia de fuerzas ciegas e irracionales, que son tan inevitables y tan entendibles? Las causas tienen efectos, y los efectos eran esperables desde hace tiempo. ¿Qué más se puede esperar? Si la gente supiera qué hacer. Pero no se sabe. La legislación va por detrás de las necesidades” (T.A.).

<sup>10</sup> “tanto reconocimiento en todas partes” (T.A.)

storage. Hence, no Klee, no Miró, etc. Alas (Merton, 2009: 117)<sup>11</sup>.

Su percepción de Nueva York ha cambiado profundamente desde la época de estudiante y el viaje a Cuba. Mientras estudiaba en Columbia Nueva York era su lugar de residencia, la ciudad en la que frecuentaba bares, fiestas, y clases universitarias. Al recordar esa época, en *The Seven Storey Mountain*, su vista de la ciudad es a través de la particular lente que conlleva la necesidad de probar al lector (y de probarse a sí mismo) que estaba perdido antes de encontrar su hogar en Getsemaní. De todos modos, se percibe también un cierto tono nostálgico en su remembranza de la ciudad donde sintió por primera vez el llamado de la vocación monástica.

En 1964, ese llamado se había completado con su vocación de escritor, pensador y místico; pero eso no era todo. Durante los años sesenta Merton se involucró en temas sociales propios de la década. Esto le permitió generar una profunda empatía con los neoyorquinos y sus problemas, a la vez que disfrutar de los eventos culturales que la ciudad le ofrecía. En medio de un mundo deshumanizado, Merton puede conectarse con Nueva York y su gente: “these are my people for God’s sake! I had forgotten –the tone of voice, the awareness, the weariness, the readiness to keep standing, an amazing existence, the realization of the fallible condition of man, and of the fantastic complexity of modern life” (Merton, 2009: 114)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> “La tarde antes del vuelo de regreso me mudé a un hotel céntrico, cercano al aeropuerto, escuché radio FM, fui a cenar a La Moule y comí muy bien, con dos copas de vino y un poco de [licor] Benedictino. Ese mismo día fui a la exposición de Van Gogh en el Guggenheim. Lo que me pareció irracional de ese lugar es que la mayoría de las obras no están expuestas, sino almacenadas. Por eso no vi ningún Klee, ni Miró, etc. ¡Ay!” (T.A.)

<sup>12</sup> “¡Esta es mi gente, por Dios! Lo había olvidado –el tono de voz, la claridad, el cansancio, las ganas de seguir parados, una existencia sorprendente, la conciencia de la condición falible del hombre, y de la fantástica complejidad de la vida moderna” (T.A.).

## García Lorca: de Nueva York a Cuba

Luis Alberto de Cuenca explica que *Poeta en Nueva York* supuso en Lorca una inmersión en la modernidad que no admitía ya reproches desde la trinchera de lo novedoso, pues representaba una manera de escribir radicalmente innovadora y yo diría que hasta superadora de los postulados surrealistas [...]” (2017: 14). En junio de 1929 García Lorca viajó a Nueva York, donde tenía planeado estudiar inglés durante un semestre. Permanecería más tiempo, nueve meses, alojado en Columbia (donde Merton leería, una década más tarde, la poesía de Lorca). Durante su estadía en la ciudad, el poeta español asistió a “encuentros, reuniones, conferencias, fiestas, comidas y cenas, salidas al teatro y al cine” (Robledano y Egido, 2017: 19). La edición de *Poeta en Nueva York* presentada por Robledano y Egido incluye cartas que Lorca enviaba a su familia a medida que escribía los poemas: “Dos García Lorca distintos, dos estados de ánimo incluso opuestos: uno amable y feliz, ‘contento’, como él dice en muchas de las misivas. Otro desesperado y angustiado, socialmente mucho más avanzado y crítico” (21). El 28 de junio de 1929, García Lorca escribe a la familia: “La llegada a esta ciudad anonada pero no asusta. [...] Es increíble. El puerto y los rascacielos iluminados confundándose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra” (en García Lorca, 2017: 32).

Incluso si puede hallarse cierta conexión entre las cartas y los poemas, el propio García Lorca aclara:

No os voy a decir lo que es Nueva York por fuera, porque, juntamente con Moscú, son las dos ciudades antagónicas sobre las cuales se vierte ahora un río de libros descriptivos; ni voy a narrar un viaje, pero sí mi reacción lírica con toda sinceridad y sencillez; sinceridad y sencillez difícilísimas a los intelectuales pero fácil al poeta. Para venir aquí he vencido ya mi pudor poético (García Lorca, 1997: 164).

El Lorca conferencista se siente atraído, como viajero, por dos aspectos de la gran ciudad:

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje (164).

Resulta curioso notar que en la Conferencia, la perspectiva de Lorca está mediada por la distancia temporal y espacial, que le permiten evocar Nueva York de modo similar al de Merton en *The Seven Storey Mountain*. Ambos se sienten sorprendidos por lo que Merton llamaría “the fantastic complexity of modern life”. Y ambos terminan sintiéndose apabullados por el ruido y el movimiento desenfrenados, tras los cuales perciben el dolor: “La impresión de que aquel inmenso mundo no tiene raíz, os capta a los pocos días de llegar [...]” afirma el español en su Conferencia (García Lorca, 1997: 165).

Durante los meses de estudio en Columbia, Lorca llegó hasta Harlem, en compañía de la escritora afroamericana Nella Larsen. En “El rey de Harlem” (uno de los poemas negros que, cuenta en carta a la familia, serán los más numerosos del libro), pone de relieve la injusticia que observa, la misma a la que se referirá Merton en su Diario, varias décadas después:

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!  
 No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,  
 a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,  
 a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra,  
 a tu gran rey prisionero en un traje de conserje.  
 [...]  
 Es por el silencio sapientísimo  
 cuando los camareros y los cocineros y los que limpian  
 con la lengua las heridas de los millonarios  
 buscan al rey por las calles o en los ángulos del salitre  
 (García Lorca, 2017: 54-57, vv. 31-35; 74-77).

En la Conferencia, el poeta explica: “Protestaba, y una prueba de ello es esta oda al rey de Harlem, espíritu de la raza negra [...]” (García Lorca, 1997: 168). En confrontación con la maquinaria fría y deshumanizada de Wall Street, Harlem y la cultura afroamericana

representan para Lorca el espíritu vital de los Estados Unidos, amenazados por la injusticia y el dolor que corren por sus calles. Mientras los habitantes de Harlem viven, bailan, cantan, sufren e intentan no ser tragados por una cultura que no es la suya propia, el mundo blanco de Wall Street devora con sus mandíbulas mecánicas:

Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él. En ningún sitio del mundo se siente como allí la ausencia total del espíritu: manadas de hombres que no pueden pasar del tres y manadas de hombres que no pueden pasar del seis, desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Y lo terrible es que toda la multitud que lo llena cree que el mundo será siempre igual, y que su deber consiste en mover aquella gran máquina día y noche y siempre. Resultado perfecto de una moral protestante, que yo, como español típico, a Dios gracias, me crispaba los nervios (168).

De esta contemplación surge la poesía como denuncia, y *Poeta en Nueva York* no es un diario de viaje, sino que es en muchos momentos, como los siguientes versos de “New York. Oficina y denuncia”, poesía social, política:

[...] yo denuncio.  
Yo denuncio la conjura  
de estas desiertas oficinas que no radian las agonías,  
que borran los programas de la selva,  
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas [...]  
(García Lorca, 2017: vv. 64-69).

## Merton y García Lorca

Durante su primer contacto con la lengua castellana, en Cuba, Merton la relaciona con la mística. Muchos años después, la considera el medio por excelencia para la expresión poética: “I am personally convinced that the best American poetry is written in Latin America [...]. One feels that in Latin America the voice of the poet has

significance because it has something to do with life” (Merton, 1994: 215)<sup>13</sup>.

La admiración por la poesía escrita en castellano es evidente incluso en los escritos de juventud de Merton. Entre los primeros poetas españoles que leyó, se cuenta García Lorca. Patrick O’Connell presenta una cuidada lista de las entradas del Diario de Merton con indicaciones de los autores que leyó, el lugar donde lo hizo y los modos en que sintió el impacto de Lorca. De acuerdo con O’Connell, en las cartas y entradas de diario escritas entre 1939 y 1941 pueden encontrarse referencias al poeta granadino. En 1939 leyó *Romancero Gitano*, y declara su admiración por el *Poema del Cante Jondo*. El Volumen 4 de la *Obras Completas* de Lorca estaba entre los libros de la biblioteca de Merton, y en 1941 compró el Volumen 6. Una de las últimas referencias a Lorca en el Diario de Merton data de mayo de 1941, y es una alusión a la *Oda a Walt Whitman*. El detallado estudio de O’Connell (1998: 261) muestra que no hay, después de esta, otra referencia a Lorca ni en cartas ni en poemas de Merton. Para O’Connell, el Merton joven admira a Lorca por razones “lingüísticas”: el estudiante de Columbia escribía listas de palabras que le llamaban la atención. (263). Dado que todavía no tenía conocimientos de castellano, y puesto que los poemas de Lorca eran casi contemporáneos del lector estudiante en Columbia, no había prácticamente bibliografía crítica. Esto, sostiene O’Connell, podría haber llevado a interpretaciones erróneas de Merton, quien al leer nombres como “San Cristobalón” o “la Virgen y San José” en el *Romancero Gitano* suponía que el libro tenía una profunda religiosidad. Desde nuestra perspectiva, en cambio, Merton comprendía acertadamente –a pesar de su escaso conocimiento del castellano en el momento en que leyó a Lorca– la dimensión religiosa de la poesía del español. Los personajes “religiosos” del *Romancero*

---

<sup>13</sup> “Personalmente, estoy convencido de que la mejor poesía se escribe en Latinoamérica [...]. Uno siente que en Latinoamérica la voz del poeta es significativa porque tiene que ver con la vida” (T.A.).

*Gitano* son muy cercanos a los españoles que tiene en mente Lorca al escribir sus poemas. César Rina Simón (2015: 184-185)) sostiene que poetas como “Federico García Lorca, interpretaban desde una perspectiva folclórica y sensual celebraciones como la Semana Santa”; y si bien escapa a la perspectiva del análisis que planteamos en estas páginas, ambos adjetivos coinciden con la imagen de los pueblos “al menos externamente católicos” que Merton admiró desde su llegada a Cuba. Es en esa experiencia sensible de lo sacramental donde Merton encuentra el atractivo o la motivación para los primeros pasos de su conversión; y la poesía de Lorca lo atrae con las mismas herramientas.

De hecho, si se lee la Conferencia de Lorca, se advierte la religiosidad de su prosa, que puede coincidir con la que Merton detecta en su lectura temprana de la poesía. Cuando García Lorca se aleja de Nueva York y viaja a Cuba (como Merton) se siente cercano al hogar en una clara connotación religiosa: “Pero el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española” (García Lorca, 1997: 173). Esa es la misma América que tres décadas después Merton reclamaría como la verdadera América:

If only North Americans had realized, after a hundred and fifty years, that Latin Americans really existed. That they were really people. That they spoke a different language. That they had a culture. That they had more than something to sell! Money has totally corrupted the brotherhood that should have united all the peoples of America. It has destroyed the sense of relationship, the spiritual community that had already begun to flourish in the years of Bolívar. Most North Americans [...] have never awakened to the fact that Latin America is by and large culturally superior to the United States [...] also among the desperately poor indigenous cultures, some of which are rooted in a past that has never yet been surpassed on this continent (Merton, 1963: 85-86)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Si los norteamericanos se hubieran dado cuenta, después de ciento cincuenta años, que los latinoamericanos realmente existen. Que son

El encuentro entre lenguas y poetas continúa. Un poema de Merton, "Reading Translated Poets, Feb 1" (Merton, 1977) retoma imágenes que bien pueden relacionarse con la poesía de García Lorca. El poema del norteamericano pone de relieve no solo su admiración, sino la consideración de la poesía en castellano como epítome de la expresión poética:

Inside me ripen  
The brass colors M  
ineral landscape  
And what the girls said

In a second-hand celebration. [...]  
In these other languages

They have kept words for tears

Salt blue tears  
Mad as peacocks  
Between the vain  
Hot lashes.  
[...]

There the low buildings are whitewashed.  
It is a warmer season.  
Black nuns and white walls  
And hens in the sun  
I learn of a conspiracy  
And an incredible local Easter.  
A warmer season  
(Merton, 1977: vv.25-32, 33-38, 51-57)<sup>15</sup>.

---

realmente personas. Que hablan un idioma diferente. Que tienen cultura. Que tienen más que algo para vender! El dinero ha corrompido la hermandad que debiera haber existido entre todos los pueblos americanos. Destruyó el sentido de relación, de comunidad espiritual que había comenzado a florecer en tiempos de Bolívar... La mayoría de los norteamericanos... no se ha dado cuenta de que Latinoamérica es superior a los Estados Unidos ... también entre las culturas indígenas desesperadamente pobres, algunas de las cuales están enraizadas en un pasado que todavía no ha sido superado en este continente" (T.A.).

<sup>15</sup> "Dentro mío maduran / los colores cobrizos / paisaje mineral / y lo que dicen las niñas / en una celebración de segunda mano / [...] / En estos otros idiomas / han conservado palabras para lágrimas / lágrimas de azul

Los colores, las casas blancas, las celebraciones religiosas de carácter popular como señala Rina Simón (2015), y sobre todo, las cadencias de esas otras lenguas que añora Merton en el poema, bien pueden haber sido inspiradas por la poesía lorquiana. Desde la abadía, donde recuerda paisajes que nunca visitó en persona, pero que ha experimentado vicariamente por medio de la lectura de poesía, Thomas Merton se re-encuentra con aquel García Lorca a quien admirara en los lejanos días neoyorquinos.

## Conclusiones

Tanto Lorca como Merton fueron “poetas en Nueva York” y, como afirma Lorca, Nueva York fue en ellos. Sobra decir que García Lorca no leyó a Merton, cuyo primer libro fue publicado en 1944. Pero Merton sí leyó *Romancero Gitano* y *Poeta en Nueva York*. El encuentro se produjo entonces en la poesía, en las imágenes, en la belleza de las palabras y en el amor por la lengua castellana. La ciudad de Nueva York abrió los ojos de ambos al vértigo del mundo moderno, a su luminosidad pero también su pobreza y dolor. Detrás de la poesía de ambos es posible advertir la compasión profunda, y la palabra como medio de salvación, a través de la belleza.

## Referencias

Bragan, Kenneth (2011). *The Making of a Saint. A Psychological Study of the Life of Thomas Merton*. Durham: Strategic Book Group.

Cuenca, Luis Alberto de (2017). “Mi Federico”. Federio García Lorca. *Poeta en Nueva York. Nueve meses en Manhattan*

---

salado / locas como pavos reales / entre las vanas pestañas calientes. // Allí las casas bajas están encaladas / Es una estación más cálida. / Las monjas de negro y los muros blancos / y gallinas al sol. / Me entero de una conspiración / y una increíble Pascua local. / Una estación más cálida”.

(1929-1930). Madrid: Reino de Cordelia. 13-16.

García Lorca, Federico (1997). *Obras completas III. Prosa*. Edición de Miguel Ángel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Lorca, Federico (2017). *Poeta en Nueva York. Nueve meses en Manhattan (1929-1930)*. Madrid: Reino de Cordelia.

Merton, Thomas (1948). *The Seven Storey Mountain*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.

Merton, Thomas (1963). *Emblems of a Season of Fury*. New York: New Directions.

Merton, Thomas (1977). *Collected Poems*. Nueva York: New Directions.

Merton, Thomas (1994). *The Courage for Truth*. New York: New Directions.

Merton, Thomas (2009). *Dancing in the Water of Life*. Nueva York: Harper-Collins.

O'Connell, Patrick (1998). "Under the spell of Lorca: an important influence on Thomas Merton's early poetry". *American Benedictine Review*, vol. 49, n. 3. 256-286. Disponible en: <https://www.americanbenedictinereview.org/previous-issues>

Rina Simón, César (2015). "La construcción de los imaginarios franquistas y la religiosidad 'popular', 1931-1945". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, n. 14. 179-196. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/5215/521551968008.pdf>

Robledano, María y Jesús Egido (2017). "El otro Lorca". Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York. Nueve meses en Manhattan (1929-1930)*. Madrid: Reino de Cordelia. 17-23.

# MARGARITA XIRGU Y FEDERICO GARCÍA LORCA, SÍMBOLOS DE LA MEMORIA DEL EXILIO REPUBLICANO. A PROPÓSITO DEL ESTRENO MUNDIAL DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

**Paula Simón**

Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas, Argentina  
paulacsimon@gmail.com

Recibido: 02/10/2019. Aceptado: 29/10/2019.

## **Resumen**

El ensayo recorre algunos momentos centrales de la amistad entre Federico García Lorca y Margarita Xirgu hasta llegar al estreno de *La casa de Bernarda Alba*, ocurrido en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 8 de marzo de 1945, un hecho que colaboró decisivamente con la elevación de García Lorca a la categoría de símbolo de la cultura y de la identidad republicanas en el exilio. Asimismo, esta reflexión se encuadra en los estudios de la memoria que la entienden como un proceso que se desarrolla en un medio físico y material determinado. En esa línea, Buenos Aires, en general, y la escena teatral porteña de los años cuarenta, en particular, constituyen parte esencial de la topografía de la memoria del exilio republicano.

**Palabras clave:** Federico García Lorca - Margarita Xirgu - Buenos Aires - Teatro - Exilio

*MARGARITA XIRGU AND FEDERICO GARCÍA LORCA, SYMBOLS OF REPUBLICAN EXILE MEMORY. ABOUT THE WORLD PREMIERE OF LA CASA DE BERNARDA ALBA IN BUENOS AIRES (1945)*

## **Abstract**

This essay recalls some important moments of the friendship between Federico García Lorca and Margarita Xirgu in order to reflect on one of the most valuable events in contemporary Argentinian theatre: the premiere of *La casa de Bernarda Alba*, which took place at Teatro Avenida on March 8, 1945. This fact collaborated decisively with the elevation of García Lorca to the category of symbol of republican culture and identity in exile. We understand this reflection in connection with concept of memory as a

process that develops in a specific physical and material environment. For this reason we consider that Buenos Aires, in general, and theater, in particular, constitute an essential part of the topography of the memory of the Republican exile.

**Keywords:** Federico García Lorca - Margarita Xirgu - Buenos Aires - Theatre - Exile

La memoria del exilio republicano se comenzó a labrar a partir de 1939 con el rasgo particular de la dispersión en el espacio<sup>1</sup>. En cada uno de los países, mayormente europeos y latinoamericanos, en los que recaló un grupo de españoles, fluctuaron los relatos sobre el pasado de la Guerra Civil y sus consecuencias en la vida política y cultural de la comunidad que han ido configurando los marcos sociales sobre los cuales se ha erigido una memoria descentrada y exógena. Sin embargo, como enseña Halbwachs, “todo acto de memoria colectiva se desarrolla dentro de un marco espacial” y, de acuerdo con esto, “sólo podemos entender cómo recapturamos el pasado si entendemos cómo, de hecho, éste es conservado por nuestro medio ambiente físico” (1990: 23). Así, no se pueden comprender los procesos de construcción de la memoria española del exilio –o de cualquier memoria social– si no tenemos en cuenta las condiciones materiales, en decir, sus circunstancias témporo-espaciales, el espacio concreto donde se concretan las luchas por el sentido y las interpretaciones confrontadas del pasado.

---

<sup>1</sup> Este artículo comunica algunos de los resultados obtenidos a partir de mi participación en los proyectos “Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939” (2011-2013) y *La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939* (2013-2020), desarrollados por el Grupo de Estudios del Exilio Teatral (GEXEL, UAB), bajo la dirección de Manuel Aznar Soler. Un estudio completo sobre la recepción del estreno de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Avenida se puede leer en mi ensayo “Hitos del exilio teatral republicano en Argentina: *El adefesio*, *La dama del alba* y *La casa de Bernarda Alba*, tres estrenos mundiales en el Teatro Avenida”, publicado en *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay* (Sevilla, Renacimiento, 2019).

En la topografía de la memoria republicana en el exilio, Buenos Aires ocupó un rol imprescindible desde los años cuarenta. En primer lugar, por la cantidad de intelectuales y artistas exiliados que llegaron y se instalaron en esa ciudad, en la cual activaron redes y colaboraron con la construcción de esa memoria desde el periodismo, el quehacer académico, la creación literaria y la actividad editorial, entre otras expresiones. Y en segundo lugar, porque la presencia de un público sensible a la situación coyuntural de la Península –conformado por republicanos exiliados recién llegados, pero también con una fuerte presencia anterior de la comunidad española en Argentina– favoreció la instalación de los debates en torno al pasado inmediato compartido por esa comunidad. Buenos Aires fue un faro que les permitió a los exiliados reordenar ese caos reciente que los sumió en un potente descentramiento físico, emocional y psicológico, por lo que no se puede comprender el devenir de esa memoria sin considerar la importancia de esta ciudad.

La escena teatral porteña, que en los años cuarenta vivía un momento de plenitud por su visibilidad internacional y por la cantidad heterogénea de obras exhibidas en cartelera, se convirtió en un espacio vital para la disputa de sentidos sobre la Guerra Civil y el franquismo. En ese marco, el estreno de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, ocurrida el 8 de marzo de 1945 en el Teatro Avenida, uno de los pulmones del teatro porteño, a cargo de Margarita Xirgu y su compañía, destaca como un hito imprescindible para la memoria española exiliada por haber sido un hecho cultural en el que confluyeron dos aspectos esenciales. Por un lado, la comprobación de que tanto Margarita Xirgu como Federico García Lorca fueron embajadores e intermediarios de un reservorio de ideas defendido por la Segunda República en el cual la cultura, el arte y la libertad de expresión ocupaban un lugar preeminente. Y por otro lado, la evidencia de que ambos artistas, exiliada una y asesinado el otro, han dado testimonio manifiesto de la magnitud de las políticas represivas del franquismo contra un sector concreto de la sociedad española, en general, y en particular contra aquellos que desafiaban el orden moral preestablecido.

Por lo antedicho, en este ensayo propongo recuperar algunos aspectos sugerentes de ese estreno mundial que forma parte tanto de la historia teatral española como argentina. La representación de Margarita Xirgu en el Teatro Avenida colaboró decisivamente con la elevación de García Lorca a la categoría de símbolo de la cultura y de la identidad republicanas en el exilio, cuya característica particular es la persistente resistencia al fascismo y la irrenunciable defensa de la libertad. Para ello, será necesario revisar la historia de esa amistad que floreció a partir de la colaboración creativa para comprender el proceso según el cual se ha convertido en un emblema de la lucha republicana.

### **Margarita Xirgu y Federico García Lorca, la amistad más allá del exilio y la muerte**

Aunque ella probablemente no lo registró, Federico García Lorca (Granada, 1898-1936) vio por primera vez a Margarita Xirgu (Molins de Rei, 1888-Montevideo, 1969) en 1915, cuando la actriz de veintisiete años y creciente fama –había comenzado su carrera artística en 1909– había llegado a Granada para representar *Elektra* como parte de su gira por algunas ciudades del sur español. Ocurrió durante una de las excursiones educativas organizadas por Martín Domínguez Berrueda, el profesor de Literatura del entonces jovencísimo Lorca, en la cual los alumnos asistieron a uno de los ensayos programados. A partir de ahí, la actriz despertó en Lorca una gran admiración que, más tarde, se completaría con un sincero cariño mutuo.

Ambos comenzaron a tejer una amistad duradera en 1926, cuando el poeta y dramaturgo, ya en la Residencia de Estudiantes, logró hacerle llegar un ejemplar de *Mariana Pineda* a la entonces célebre actriz, con la esperanza de que fuera ella quien la estrenara. Coincidieron en el Hotel Ritz gracias al contacto de la actriz cubana Lydia Cabrera y aquel momento fue el puntapié inicial de su gran relación de amistad. En esos años Margarita Xirgu se había forjado un nombre y un compromiso político con ideas de izquierda que

comenzaban a traerle problemas con la prensa conservadora. En 1927, en plena dictadura de Primo de Rivera, estrenó *Mariana Pineda* en el teatro Goya de Barcelona con decorados de Salvador Dalí. Desde entonces y hasta 1936, año de la trágica muerte del poeta y dramaturgo, los papeles más memorables de sus obras de teatro fueron reservados para Margarita Xirgu. Juntos disfrutaron largas temporadas de estrenos teatrales, viajes y el reconocimiento acalorado del público español. Obra a obra, crecía entre ellos una profunda admiración mutua y gestaban en su colaboración una de las ofrendas más valiosas para el teatro español contemporáneo. Entre otros momentos estelares, cabe destacar el estreno de *La zapatera prodigiosa* en el Teatro Español de Madrid en 1930, cuando se incorporó Cipriano de Rivas Cherif a la compañía en calidad de director, y el estreno de *Yerma* en 1934 también en el Teatro Español de Madrid, en un clima de tensión previa a la Guerra Civil en el cual tanto el poeta como la actriz eran fuertemente atacados por la derecha española y tachados de inmorales y pornográficos. En 1935 Xirgu reestrenó *Bodas de sangre* y exhibió por primera vez *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* en el Teatro Principal Palace de Barcelona. Para entonces, Lorca confirmaba que ella

es un caso extraordinario de talento; talento que se impone a la ñoñería actual de nuestro teatro en batallas constantes de inquietudes interpretativas [...] Cada tarde, en la penumbra fría del escenario, me sorprende el arte genial de Margarita con un nuevo matiz, conseguido la noche anterior en el silencio estudioso de sus insomnios (García Lorca, 1986: 617).

Antonina Rodrigo, biógrafa de la actriz, comenta que Margarita Xirgu acompañó a Lorca durante ese breve pero intenso recorrido artístico porque

había entrado por la puerta grande de la intimidad de Federico. Desde el estreno de *Mariana Pineda*, su amistad había ido adquiriendo perfiles entrañables. Su admiración era recíproca y no sólo artística, sino humanamente. La generosidad y la dignidad de la actriz maravillaban al poeta [...] El dramaturgo veía en ella la actriz ideal para encarnar el universo femenino de su teatro, esencialmente compuesto de heroínas de un mundo real (Rodrigo, 1974: 232).

El año 1936 selló el destino de los dos amigos. Margarita Xirgu dejó Barcelona con la idea de volver. Comenzaba el cuarto viaje a América, en el cual planeaba llevar a cabo una gira de seis meses que se convirtió en un exilio del cual nunca más regresó. Durante el resto de su vida, hasta su fallecimiento en Montevideo en 1969, sería una exiliada y se reconocería a sí misma como tal. En abril de 1936 la actriz estrenó *Yerma* en México y esperaba, en tanto, la llegada de Federico García Lorca. La historia es ya conocida: él nunca abordó ese barco. Su asesinato fue un duro golpe para toda la comunidad de artistas vinculados con el frente republicano. Para Margarita Xirgu la muerte del amigo se sumó al reciente duelo por la pérdida de su primer esposo, Josep Arnall, en abril de ese año. La Guerra Civil quebró en dos partes la vida de la actriz. Sumida en la pena por la patria perdida y obligada a permanecer en el exilio, el franquismo la persiguió incluso más allá del mar. En 1940 supo que el Tribunal de Responsabilidades Políticas la estaba procesando por responsabilidades políticas. Margarita había colaborado activamente con el gobierno republicano en funciones durante la guerra, entre otros actos, a través de la donación de recaudaciones. Además, cultivó amistad con Manuel Azaña, de quien se mantuvo cerca en todo momento, y fue Delegada del Gobierno Catalán en el exilio. El Tribunal le confiscó todos sus bienes mientras ella permanecía en América Latina sin poder acceder a legítima defensa.

Aun cargando con las zozobras del exilio y con el pensamiento puesto en los amigos que se habían quedado en España –“Ya supondrá que pienso en ustedes a todas horas hasta saber qué deciden” (Aznar Soler y Foguet, 2018: 222), le decía en una carta de 1939 a su colega Cipriano de Rivas Cherif–, la actriz continuó trabajando incansablemente. Llevó consigo no solo su pasión por el teatro, sino también su compromiso político y, sobre todo, transmitió la palabra y el arte de grandes autores, entre ellos Rafael Alberti, Alejandro Casona y el poeta granadino, con quien contribuyó a elevarlo a la categoría de símbolo de la lucha antifranquista. A lo largo de los años Margarita Xirgu exhibió las obras de García Lorca en diversos escenarios de Argentina, Chile, Uruguay y otros

países latinoamericanos, continuando así con la historia de colaboración artística que había comenzado en 1926.

### **El estreno mundial de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Avenida**

Las repercusiones de lo que ocurrió durante aquella velada del 8 de marzo de 1945 han quedado impresas en la historia del teatro argentino gracias a las reseñas publicadas en la prensa local, que se hicieron eco de los incesantes aplausos que invadieron el recinto, justo en un momento decisivo del siglo veinte, las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, cuando la comunidad de exiliados españoles comenzaba, desde los distintos países que los acogieron, a sospechar que el fascismo los mantendría alejados de su tierra natal por tiempo indefinido.

La sociedad porteña empezó a palpar el estreno desde que la prensa anunció la llegada de Margarita Xirgu al país, proveniente de Chile, entre el 15 y el 19 de febrero de 1945. El prometedor estreno de la obra fue anunciado por numerosos periódicos y revistas, sin distinción de tendencias ideológicas, desde los más conservadores, como *La Nación* o *La Prensa*, y católicos, como *El Pueblo* y *Criterio*, hasta los más progresistas y antifascistas, como *Libre Palabra* o *Antinazi*. Tanto los periódicos argentinos como los editados por españoles residentes en el país, en el caso de *España Republicana*, difundieron la noticia. Incluso revistas literarias, entre ellas *Latitud*, *Sur*, y revistas de misceláneas y espectáculos, como *Ahora* o *El Hogar*, se hicieron eco de la primicia. Ningún editor quería perderse la oportunidad de divulgar el estreno, de obtener alguna fotografía o alguna reseña crítica sustanciosa sobre el acontecimiento teatral del año.

En la víspera del debut, Margarita Xirgu relató a José Blanco Amor para *España Republicana* la emoción de su encuentro con el texto, símbolo inequívoco de la amistad que la unía a García Lorca:

En 1936, cuando antes de estallar la guerra salí de

España, ya Federico me había prometido esta obra. Comprenderá entonces con qué ansiedad la recibo ahora después de esperarla nueve años. En aquella oportunidad habíamos convenido en realizar una jira [sic] artística por varios países de la América Española, empezando por Cuba y terminando en Buenos Aires. La obra en sí no constituye ninguna sorpresa para mí, pues yo sabía que la estaba escribiendo cuando nos despedimos en España y conocía su tema. Lo que sí constituye una sorpresa es que la muerte le hubiera dado tiempo para terminarla (Blanco Amor, 1945: 6)<sup>2</sup>.

Margarita Xirgu confirma en esa nota que la obra había sido compuesta “exclusivamente” para ella (Blanco Amor, 1945: 6). Antonina Rodrigo (1974: 268) reprodujo otras palabras de la actriz en las que especificaba que “Federico García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* porque yo le pedí que, luego de *Doña Rosita*, me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona”.

La actriz catalana sabía que *La casa de Bernarda Alba* le estaba destinada y también conocía el anhelo de Federico García Lorca de regresar a Argentina:

En Buenos Aires recibí Federico las máximas pruebas de cariño que un poeta puede apetecer. Su teatro fue gustado, comprendido y aplaudido por el público de esta ciudad como no lo había sido hasta entonces el de ningún otro dramaturgo. ¿Cómo no sentir deseos de volver a Buenos Aires? Quería retribuir -retribuir a la manera que lo debe hacer un gran poeta- con el fruto de su ingenio, esa cariñosa espontaneidad manifestada hacia toda su obra por el público bonaerense- y el destino se encargó de cumplir ese deseo (Blanco Amor, 1945: 6).

La actriz se muestra como intermediaria natural de

---

<sup>2</sup> Hay diferentes versiones sobre su encuentro con la obra del amigo fallecido. Antonina Rodrigo comenta, a partir de la cita a una epístola de Margarita Xirgu a Isabel Pradas, pero sin precisar la fecha, que la actriz había recibido el texto de manos de Julio Fuensalida, amigo de la familia García Lorca (Rodrigo, 1974: 269). Esto diverge de lo que la misma actriz declara en una entrevista con José Blanco Amor para *España Republicana*, donde afirma que la obra le fue “enviada por [la familia de Federico García Lorca] desde Nueva York” (Blanco Amor, 1945: 6).

Lorca en Argentina y es consciente de que el estreno de *La casa de Bernarda Alba* significaba un suceso para la historia del teatro español en Argentina. En la previa del debut, la actriz y directora ofreció una lectura de la obra para un público selecto de invitados conformado por críticos teatrales, algunos escritores españoles y argentinos –muchos de los cuales habían cultivado amistad con el poeta granadino–, integrantes del mundo del teatro y músicos. Entre ellos, Josefina Díaz –una de las actrices que había actuado en *Bodas de Sangre*–, Antonia Herrero, María Teresa León, Delia Garcés, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Samuel Eichelbaum, Pablo Rojas Paz, Valentín de Pedro, el actor Manuel Collado, los directores Alberto de Zavala y Luis Zaslavesky y los músicos Julián Bautista y Ezequiel Aguilar.

Al día siguiente varios medios ofrecieron detalles de la emocionante velada de lectura. *La Nación* comentó:

Escuchada con silenciosa, con profunda concentración, fue evidente que el auditorio evocaba, al mismo tiempo que seguía la trama del drama y oía la palabra del poeta, el espíritu ardoroso y airoso de Federico García Lorca, a quien conoció la mayoría de los allí reunidos, y a quien muchos habían visto en ese mismo escenario dirigir los ensayos de “La zapatera prodigiosa” y de “Mariana Pineda”, realizar una inolvidable función de títeres para los amigos, ejecutar al piano y cantar con su voz insinuante y templada las coplas de “Los Peregrinos” y del “Mulero” (S/A, 1945d: s/p).

El recuerdo de aquellos meses que había transcurrido García Lorca en Argentina se hacía cada vez más fuerte conforme se acercaba la fecha del estreno. Su genialidad chispeante, de su creatividad y de la magia que desplegaba entre todos los que lo acompañaban vibraba en la rememoración de quienes aguardaban el nuevo estreno. Durante su estadía en el país entre 1933 y 1934, a fin de presenciar la exhibición de *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*, como así también de dictar conferencias y participar de la álgida vida cultural argentina, había forjado el poeta lazos duraderos con numerosos intelectuales y hacedores de la cultura argentina, muchos de los cuales asistieron a este estreno póstumo y se pronunciaron en la prensa de la época. El

periódico *Crítica*, entre otros, se refirió al entusiasmo que despertó en el ambiente cultural porteño el estreno de la obra: “por lo que significa García Lorca en la literatura teatral contemporánea, por el recuerdo de su trágico e injusto fin, por el eco siempre vivo de su obra magnífica, el estreno en el Avenida suscita una expectativa extraordinaria” (S/A, 1945f: 6).

El dramaturgo y guionista César Tiempo, integrante ilustre del Grupo Boedo, recordó al granadino en vísperas del estreno y subrayó la importancia de Buenos Aires en el proceso de su reconocimiento internacional:

A nuestra ciudad le cabe el honor de haber consagrado rotundamente el talento dramático de García Lorca. Aplaudimos sus obras una tras otra, y rendimos al poeta y al autor impar en la literatura dramática de nuestro tiempo, el homenaje de adhesión y de comprensión, siempre entusiasta, que España no supo ofrendarle [...] El estreno de la obra póstuma del poeta que no pudo realizar su propósito de regresar a nuestro país para proseguir su obra estupenda, debe asumir las proporciones de un homenaje a la causa de la libertad, en cuyo territorio halla el espíritu la salud indispensable para manifestarse plenamente (Tiempo, 1945: s/p).

Tiempo, que se reconocía amigo del poeta, entiende tempranamente que Buenos Aires cumple un rol fundamental en la topología memorialista de un García Lorca al que vincula enteramente con el ansiado ideal de la libertad que él también parece suscribir.

Samuel Eichelbaum, en una nota para el periódico *Antinazi* del 23 de febrero, unos días después de la lectura a cargo de la actriz y directora, aprovechó para conectar la importancia del estreno de esta pieza en Buenos Aires con la problemática realidad bélica internacional, en cuanto el asesinato del poeta formó parte del prólogo de la Segunda Guerra Mundial:

En circunstancias normales, en París, en Nueva York o en Londres, el estreno de una obra de jerarquía artística del teatro lorquiano movilizaría espiritualmente a toda la ciudad [...] Nuestro pueblo no ignora, sin embargo, que las circunstancias actuales que vive la humanidad, lejos de gravitar contra la predisposición de gustar una obra de Lorca, presionan a favor. El ánimo de un hombre de

Buenos Aires debe apetecer el reencuentro con un ánimo como el del poeta granadino, ultimado por los primeros contagiados de la barbarie nazi. Esto supone que las representaciones de 'La casa de Bernarda Alba' atraerá a la gente de Buenos Aires como si cada espectador se sintiera particular y personalmente llamado (Eichelbaum, 1945a: 7).

Las declaraciones de Eichelbaum advierten sobre el potencial significativo de *La casa de Bernarda Alba* en tanto último testimonio del poeta que encarnó los efectos de la represión franquista, que asume como parte de un proceso de destrucción que, a manos del nacionalsocialismo, asoló a toda Europa. Para el dramaturgo y crítico teatral, el estreno de Lorca invita a restaurar la sensibilidad artística y, en suma, la humanidad que la guerra nos había quitado.

El estreno colmó las expectativas de los allí presentes. Al finalizar el tercer acto, el público fue testigo de las palabras de Margarita Xirgu, directora y protagonista<sup>3</sup>. Se acercó al proscenio y, con la voz rota por las lágrimas, exclamó: "Él quería que esta obra se estrenara aquí y se ha estrenado, pero él quería estar presente y la fatalidad lo ha impedido. Una fatalidad que hace llorar a muchos seres. ¡Maldita sea la guerra!" (Rodrigo, 1974: 271)<sup>4</sup>. Una

---

<sup>3</sup> La directora de la obra fue la Margarita Xirgu. Ella misma representó a Bernarda, mientras que otorgó el papel de Angustias a Teresa Serrador; el de Amelia, a Teresa Pradas; el de Martirio, a Pilar Muñoz; el de Adela, a Isabel Pradas; el de María Josefa, a Antonia Herrera; el de La Poncia, a María Gámez; el de Luz Barrilaro, a Teresa León, entre otros. Los decorados fueron encargados a Santiago Ontañón, habitual colaborador de la compañía.

<sup>4</sup> Varios periódicos capturaron el cierre de la velada, cuando debido a los interminables aplausos Margarita Xirgu dirigió al público sentidas palabras que nos permitimos transcribir para recuperar ese momento conmovedor que seguramente fue uno de los más emotivos en la carrera de la actriz, como así también en la historia del teatro argentino: "Había terminado el tercer acto de 'La casa de Bernarda Alba'. El público, de pie, reclamaba la palabra de la gran intérprete. Con signos de visible emoción que apenas le permitían articular palabra comenzó la actriz sus breves palabras. Dijo: 'Él quería que esta obra se estrenara en Buenos Aires y se ha estrenado; pero él quería estar presente y la fatalidad lo ha impedido'. Como la actriz daba muestras de su emoción, el público volvió a aplaudir. Entonces, Margarita Xirgu se adelantó otros dos pasos hacia la batería de escena, y

avalancha de flores invadió el escenario, acción inequívoca de la gratitud del público argentino hacia una actriz y un dramaturgo convertidos ya en símbolos.

En la entrevista para *España Republicana*, además de referirse a cómo llegó a sus manos el texto, a sus planes para el futuro y a su trabajo en otros países sudamericanos, la actriz opinó sobre los aspectos relevantes de *La casa de Bernarda Alba*, que constituyen claves para interpretar cómo fue recibida la obra en 1945 y para ubicarla en el punto climático de la producción literaria del poeta. A juicio de Xirgu, esta obra “técnicamente es perfecta. Si a esto agregamos los elementos poéticos de la mejor vena folklórica y popular, característica de todo su teatro, se comprenderá por qué ‘La casa de Bernarda Alba’ es la mejor producción de Federico”. Y agregaba que

el poeta la tenía ya planeada y con ella algo que podemos llamar una nueva modalidad lorquiana. Federico deseaba imprimir un nuevo rumbo a su teatro. Quería acentuar aún más en sus producciones esa síntesis genial, tan particularmente suya, de dar con un brochazo, con una palabra o con una imagen poética la idea de un ambiente o la sugerencia del estado psicológico de sus personajes (Blanco Amor, 1945: 6).

Con esta declaración, Margarita Xirgu se posiciona nuevamente como intermediaria de García Lorca y vehículo esencial para que el público acceda a lo mejor de su producción literaria en la que logra sintetizar sus líneas creativas. La prensa corroboró en los días sucesivos las impresiones de Margarita Xirgu. Poniéndola en relación con las obras anteriores, *El Mundo* destacó en una reseña “la majestuosa belleza y la gran fuerza trágica de una expresión dramática cabal” y agregó que García Lorca “conduce el tema con mano firme, lo hilvana con lenguaje desprovisto de colorines y cascabeles poéticos, pero cuya rudeza no disminuye la rica sonoridad” (S/A, 1945a: 14).

---

concentrando todas sus energías continuó: ‘Fatalidad que hace llorar a muchos seres. Maldita sea la guerra’. La emoción de la actriz se había transmitido a la sala. En los rostros de todos se notaban signos visibles del sacudimiento experimentado” (S/A, 1945b: 7).

El semanario *España Republicana*, siguiendo una línea periodística que representaba a la comunidad de los españoles en el exilio, comentó el estreno en un artículo que, a partir de unas palabras de Dámaso Alonso de 1930, buscaba convertir la figura de García Lorca en un símbolo de la lucha antifascista al catalogarlo como un mártir de la barbarie franquista en cuanto fue asesinado por interpretar “el alma popular española”. Explica dicho artículo que “los que realizaron el crimen inaudito, en el fondo atormentado de sus conciencias estimuladas por un frenético afán salvaje, quisieron inmolar al alma popular española, a esa cosa inmortal y eterna, que está por encima del tiempo y de los vaivenes miserables de una baja política (S/A, 1945i: 6). De acuerdo con esto, el asesinato de García Lorca formó parte de la cesura de España en dos, la que permaneció bajo el yugo franquista y la llamada España Peregrina, que se llevó consigo, en el cuerpo de los poetas y demás artistas, el alma española. Como órgano del exilio republicano en Argentina, este periódico elevó al autor con estas palabras a la categoría de héroe de la España republicana: “El último drama de Federico lo escribió con su sangre en tierra granadina y quedó grabado como una condenación irremisible contra los hombres a quienes sirvieron sus verdugos brutales” (S/A, 1945i: 6).

Los redactores de reseñas críticas de periódicos locales de gran tirada valoraron positivamente el estilo de la obra como inconfundiblemente lorquiano, reconociendo en él un sello personal y estableciendo semejanzas y diferencias con las obras previas. Por ejemplo, en *La Razón* se sintetizaron estos aspectos:

Desprovista, adrede, de los pasajes líricos que dieran cuño inconfundible a ‘Bodas de sangre’ y ‘Yerma’ dentro de la tónica rural; encarada resueltamente con descarnado verismo de fondo y forma; con indiscutidos hallazgos de expresión justa y certera en diálogos erizados de dificultades (S/A, 1945g: s/p).

El periódico *La Vanguardia*, en una nota firmada por Jaime, no dudó en ubicarla en el podio más alto de la obra del reconocido autor en lo que concierne a la refinación de su estilo y a sus exploraciones en el campo de la expresión dramática: “La depuración de elementos es absoluta. La sobriedad no reconoce concesión alguna y marcha hacia

un ascetismo que se relaciona con las auténticas raíces del castellano andaluz de donde procede la poética del escritor” (Jaime, 1945: 7).

Los artículos periodísticos firmados por reconocidos escritores argentinos ofrecen matices interesantes para visualizar cómo fue valorada *La casa de Bernarda Alba* por la intelectualidad local de la época. Uno de ellos fue el ya mencionado Samuel Eichelbaum, quien había entablado amistad con García Lorca. Este dramaturgo y crítico teatral había anunciado con emoción el estreno de la obra y, una vez producido, le dedicó al menos dos notas críticas en diversas publicaciones con diferentes perfiles. Por un lado, escribió para la reconocida revista literaria *Sur* de abril de 1945 un preciso elogio en el que destacaba que la obra lorquiana había conseguido ubicarse como una verdadera obra de arte en tanto poseía las virtudes que esta requiere: el entroncamiento con la tradición, en lo que respecta particularmente a la raíz lopesca del teatro de Lorca, y la renovación, “un hálito nuevo, que anticipa su vinculación con el devenir de la creación dramática” (Eichelbaum, 1945b: 59). Luego, estructura su intervención crítica en torno al epígrafe de la obra, en el cual Lorca advierte sobre cómo debe entenderse este drama. Eichelbaum explica, entonces, que “esa referencia al poeta, en tercera persona, recuerda que está ausente lo personal íntimo, y en la palabra ‘intención’ parece aferrarse la esperanza de que el propósito se hubiese frustrado” (59-60). Agrega que la intención de construir una obra dramática realista arraigaba en su profunda fascinación por la creación dramática, pues, a juicio de Eichelbaum, “le subyugó ‘ver’ que se podía prescindir de lo íntimamente personal y poner de pie personas con sentimientos, ideas y palabras que no fueran las propias” (60). Por tanto, *La casa de Bernarda Alba* significaría el triunfo del dramaturgo sobre el poeta y la doble consagración del granadino. Por otro lado, en la edición del periódico antifascista *Antinazi* del día 22 de marzo de 1945 publicó una reseña crítica en la que, además de comentar el argumento de la obra, se refirió nuevamente a la obra como un “drama realista” y destacó que en esta oportunidad “el autor dramático quiso, pues, sobreponerse al poeta”. A su juicio, esto fue logrado con éxito, ya que

Grandes virtudes de dramaturgo eran precisas para lograr que una visión sombría, de una realidad tan abrumadora, no destruyera prontamente la atención del espectador [...] Esto solamente puede obtenerse mediante la condición esencial y específica del autor dramático: la de captar el misterio auténtico de la vida, ese misterio que Maeterlinck reconoce en Ibsen y que juzga como definidor del genio. Bernarda Alba, el personaje central de su drama, tiene ese misterio que expande en torno y se proyecta sobre sus hijas [...] (Eichelbaum, 1945a: 7).

En la revista *Latitud* se destaca la nota editorial introductoria firmada por Enrique Amorim, escritor uruguayo que pasó buena parte de su vida en Argentina y mantuvo una cercana amistad con García Lorca. Titulada “¡Viva la muerte, muera la inteligencia!”, en amargo recuerdo al grito pronunciado por José Millán Astray aquel fatídico 1936 en la Universidad de Salamanca, se detiene a comentar las emociones vividas durante el estreno y las reflexiones que le suscitó ese reencuentro con el amigo, a pesar de la ausencia física. Con un tono voluntariamente crítico y subjetivo, declara:

Qué indignación, primero; qué cólera luego; qué ansias de venganza subieron a mi garganta después de lento proceso, al caer el telón en el último acto del último drama de Federico García Lorca. Porque allí termina la marcha ascendente del más grande ingenio de la España contemporánea [...] Ahora es García Lorca, el gran dramaturgo, cien veces asesinado por los que todavía giran en torno al dictador (Amorim, 1945: 4).

A modo de panegírico, arremete el autor de la nota contra el franquismo y contra los intelectuales cercanos al Régimen, a los que identifica sin dudas como enemigos: “No existe un culpable absoluto, pero existen sí, cientos de intelectuales del otro lado, en el campo enemigo [...] Del otro lado, en el bando enemigo, no hay nadie en quién vengarse, porque nadie vale una descarga de ametralladora”. Y finaliza con un tono muy cercano al de León Felipe en cuanto suscribe la idea de que los exiliados y los asesinados por el franquismo se llevaron de España la poesía, la palabra. A su juicio, “los pocos que quedan rehúyen el encuentro con los fervorosos del poeta granadino [...] la poesía no floreció en el bando de los que humillaron a Salamanca [...]” (Amorim, 1945: 4).

## **La función extraordinaria del 14 de abril de 1945: Federico García Lorca y Margarita Xirgu, emblemas del exilio republicano en Argentina**

Luego del estreno y debido a su éxito, la obra se mantuvo varios meses en cartelera. Sin embargo, algunas presentaciones adquirieron una relevancia especial, como fue la del 14 de abril de 1945, en homenaje a la proclamación de la Segunda República Española. Este anuncio, acompañado con una foto de Margarita Xirgu y Federico García Lorca, fue anunciada en el periódico *España Republicana* como una velada especial, una “función extraordinaria”.

El 14 de abril es un día altamente simbólico para la comunidad española en el exilio y, por tanto, para la memoria republicana. 1945 fue, además, un año más que significativo para todos, ya que se vivían los últimos momentos de la Segunda Guerra Mundial. Esa noche, la función de *La casa de Bernarda Alba* estuvo dedicada al recuerdo del 14 de abril, un gesto que vinculó directamente la obra de García Lorca con una historia viva de luchas y resistencias contra el fascismo español que había arrebatado la vida democrática del país y, en ese acto, la vida de tantos como Federico García Lorca.

El recuerdo del poeta en los cuerpos de Margarita Xirgu y su compañía cobró fuerza simbólica en tanto representantes de la España republicana vencida por el franquismo. Ese año, además, se convocó a la comunidad cultural argentina a participar de un homenaje al poeta que se concretó meses después del estreno. El 21 de abril *España Republicana* solicitó a los lectores un aporte de diez centavos para que la “Comisión de Homenaje a la Memoria de García Lorca” adquiriera una placa conmemorativa a colocarse en el vestíbulo del Teatro Avenida. El homenaje se llevó a cabo el 10 de mayo de 1945 en el intervalo de la representación de esa jornada. Nuevamente los periódicos dieron cuenta del acontecimiento. *Noticias Gráficas*, por ejemplo, describió el acto y sus participantes, como así también comentó el momento en que Margarita Xirgu descubrió la placa conmemorativa. En cuanto a los oradores, destacó la presencia de Alejandro Casona y Conrado Nalé Roxlo:

Tanto Alejandro Casona como Conrado Nalé Roxlo se refirieron a la personalidad del comediógrafo recordado en términos admirativos y de cariñosa evocación, historiando su breve y fecundo paso por la literatura hispana. A continuación el público fue invitado a concurrir al hall del teatro y la eminente actriz Margarita Xirgu descubrió la placa en presencia del público y de los espectadores, ceremonia que se realizó en el más profundo y elocuente silencio. La placa obra de la escultora argentina María del Carmen Portela, destaca sobre un azul claro de cielo, una paloma con las alas extendidas y que acaba de dejar el nido de una mano abierta. En la leyenda se consigna la fecha en que 'La casa de Bernarda Alba' fue estrenada por Margarita Xirgu en nuestra ciudad. Terminada la tocante y sencilla ceremonia, el público ocupó nuevamente su butaca y se dio de inmediato la representación del segundo y vibrante acto de la obra (S/A, 1945h: s/p).

Por su parte, *España Republicana* completó la información con la reproducción de las palabras que dijera Alejandro Casona durante el acto. Entre otras ideas, el dramaturgo asturiano expresó:

Federico, con todo su aporte de presente y su promesa de futuro, es el último nieto de una larga tradición española. Porque la tradición no es un lastre en el viaje, como no es un lastre la raíz en el impulso vertical del árbol hacia su respiración de flores y su voluntad de estrellas. Por eso el crimen de Granada es doblemente doloroso; por eso sigue reclamando una doble justicia: una condenación humana por el dolor de la sangre derramada y una condenación histórica para aquellos y aquello que, en nombre de un falso tradicionalismo, asesinaron a una auténtica tradición [...] Detrás de su obra poética, sustentándola en roca y alimentándola en savia, está no sólo la España viva y popular de su tiempo, sino también el respaldo de nuestra mejor literatura tradicional (S/A, 1945c: 6).

Así como homenajes y reposiciones en las carteleras, el estreno exitoso de *La casa de Bernarda Alba* también motivó la edición de la obra, a cargo de la reconocida editorial Losada en su colección Biblioteca Contemporánea. El periódico *España Republicana* publicó el 12 de mayo de 1945 una reseña que resume el objetivo del volumen: "A poco de su estreno, la Editorial Losada, siempre propicia a la publicación de las mejores producciones literarias de la época, ha tenido la feliz idea

de incluir en su excelente colección contemporánea, poniéndola así al alcance de todos, el último drama de García Lorca” (S/A, 1945e: 15).

### **Comentarios finales**

El anclaje espacial es una condición indispensable para el desarrollo de las memorias sociales, entre otros motivos porque siempre es en un lugar determinado en el que se disputan los sentidos del pasado. El caso del exilio republicano de 1939 es significativo porque se trata de una memoria elaborada por fuera de los límites del espacio de pertenencia de los sujetos que recuerdan y es, por tanto, dispersa y exógena. La acción de los artistas e intelectuales exiliados ha sido indispensable para configurar los relatos que forman parte de esa memoria. El estreno de *La casa de Bernarda Alba* en Buenos Aires adquirió un valor inestimable no solo para el teatro argentino, sino principalmente para el teatro español que, durante los años de la dictadura franquista, ofreció sus mejores resultados fuera de España, sometido a los condicionamientos propios del exilio.

Dijo García Lorca en una entrevista: “El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y, al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”. E inmediatamente agrega: “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” (1994: 730). Margarita Xirgu puso a disposición su piel, su emoción y su arte para que Federico García Lorca no solo se convirtiera en símbolo de lucha para la memoria republicana, sino también para que permaneciera para siempre sembrado en nuestro país como emblema de lucha, de entrega del cuerpo y de resistencia por el ideal de la libertad.

## Referencias

Amorim, Enrique (1945). “¡Viva la muerte, muera la inteligencia”. *Latitud*, año 1, n. 3. 4. Disponible en: <https://www.ahira.com.ar/revistas/latitud/>

Aznar Soler, Manuel y Francesc Foguet i Boreu (eds.) (2018). *Margarita Xirgu. Epistolario*. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio.

Blanco Amor, José (1945). “Dice Margarita Xirgu: ‘La casa de Bernarda Alba’ es la mejor obra de García Lorca”. *España Republicana*, 10 mar. 6.

Eichelbaum, Samuel (1945a). “‘La casa de Bernarda Alba’, obra póstuma de García Lorca”. *Antinazi*, 23 feb. 7.

Eichelbaum, Samuel (1945b). “El drama póstumo de Federico García Lorca”. *Sur*, año XV, n. 126, abr. 59-61.

S/A (1945a). “Debuta Margarita Xirgu con la obra póstuma de García Lorca”. *El Mundo*, 9 mar. 14.

S/A (1945b). “El recuerdo de García Lorca presidió la velada ayer en el Teatro Avenida”. *Crítica*, 9 mar. 7.

S/A (1945c). “En memoria de García Lorca”. *España Republicana*, 19 mayo. 6.

S/A (1945d). “Fue leída ayer la obra de García Lorca en el Avenida”. *La Nación*, 21 feb. s/p.

S/A (1945e). “‘La casa de Bernarda Alba’”. *España Republicana*, 12 mayo. 15.

S/A (1945f). “Margarita Xirgu estrena hoy la última obra de García Lorca”. *Crítica*, 8 mar. 6.

S/A (1945g). “Margarita Xirgu estrenó un drama póstumo de Federico García Lorca”. *La Razón*, 9 mar. s/p.

S/A (1945h). “Sencillo y emotivo homenaje hubo a la memoria de García Lorca”. *Noticias Gráficas*, 11 mayo. s/p.

S/A (1945i). “García Lorca y su última obra”. *España Republicana*, 24 mar. 6.

García Lorca, Federico (1986). *Obras completas*. Madrid: Aguilar. Vol. III.

García Lorca, Federico (1994). *Prosa I. Primeras Prosas. Conferencias. Alocuciones. Homenajes. Varia. Vida, poética y antecríticas. Entrevistas y declaraciones*. Ed. de Miguel García-Posada. Madrid: Akal.

Halbwachs, Maurice (1990). "Espacio y memoria colectiva". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. 1, n. 9. 11-40.

Jaime (1945). "La casa de Bernarda Alba". *La Vanguardia*, n. 13, mar. 7.

Rodrigo, Antonina (1974). *Margarita Xirgu y su teatro*. Barcelona: Planeta.

Simón, Paula (2019). "Hitos del exilio teatral republicano en Argentina: *El adefesio*, *La dama del alba* y *La casa de Bernarda Alba*, tres estrenos mundiales en el Teatro Avenida". Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.) *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Uruguay, Chile y Paraguay*. Sevilla: Renacimiento, en prensa.

Tiempo, César (1945). "García Lorca en Buenos Aires". *El Radical*, 3 mar. s/p.

# FEDERICO GARCÍA LORCA EN DOS POETAS NEORROMÁNTICOS ARGENTINOS: ALFONSO SOLA GONZÁLEZ Y DANIEL DEVOTO

**Víctor Gustavo Zonana**

Universidad Nacional de Cuyo - Consejo Nacional de  
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
gustavo.zonana@gmail.com

Recibido: 13/09/2019. Aceptado: 02/10/2019.

## **Resumen**

El objetivo del presente estudio consiste en analizar el impacto de Federico García Lorca en la poesía y en la poética neorromántica argentina del '40. Para ello, he seleccionado el testimonio de dos representantes altamente significativos: Alfonso Sola González y Daniel Devoto. En ambos casos, la recepción sigue la doble vía del comentario crítico y de la incorporación de técnicas y motivos en la propia obra de creación. Me interesa indagar sobre los fenómenos que pueden haber favorecido la recepción entusiasta de Lorca, los valores que exhibe su obra desde el horizonte de esta poética y las formas de recepción.

**Palabras clave:** Poesía neorromántica argentina - Federico García Lorca - Daniel Devoto - Alfonso Sola González - Recepción

*TWO ARGENTINE NEO-ROMANTIC READINGS OF FEDERICO  
GARCÍA LORCA: ALFONSO SOLA GONZÁLEZ AND DANIEL DEVOTO*

## **Abstract**

This paper studies the impact of Federico García Lorca on Argentine neo-romantic poetry and poetics of the 1940s. I have selected the testimony of two highly representative poets: Alfonso Sola González and Daniel Devoto. In both cases, the reception follows the double path of the critical commentary and the use of Lorca's techniques and motives in the creative work itself. I am interested in enquiring about the phenomena that may have favoured the enthusiastic readings of Lorca, the values perceived in his work from the horizon of this neo-romantic poetics, and the ways of reception.

**Keywords:** Argentine Neo-romantic Poetry - Federico García Lorca - Alfonso Sola González - Daniel Devoto - Reception

## **Introducción**

En este artículo propongo analizar el impacto de Federico García Lorca en la poesía neorromántica del '40. Para ello, me centraré en el testimonio de dos representantes altamente significativos de la vertiente: Alfonso Sola González y Daniel Devoto. En ambos casos, la recepción sigue la doble vía del comentario crítico y de la incorporación de técnicas y motivos en la propia obra de creación.

Me interesa indagar sobre los fenómenos que pueden haber favorecido la recepción entusiasta de Lorca, los valores que exhibe su obra desde el horizonte de esta poética y las formas de recepción. La exposición se ordenará en las siguientes partes. En primer lugar, una caracterización general de la vertiente; en segundo, un sumario acerca de las actividades del poeta granadino en Argentina en su visita en la década del '30. Por último, un análisis de la recepción de su obra en los poetas argentinos escogidos tanto en lo que se refiere a la valoración crítica de su obra como en lo que hace al impacto del arte lorquiano en la poesía de ambos autores. En los deslindes finales me interesa resaltar las razones que explican las singulares formas de recepción del legado de Lorca en estos autores en particular y en el grupo neorromántico en general.

## **Algunos apuntes sobre los poetas neorrománticos del '40**

Hacia el filo de 1940 un grupo bastante nutrido de poetas ocupa la escena literaria argentina. Se lo suele caracterizar como generación del '40, pero por razones que hemos expuesto en distintos trabajos preferimos hablar de poética neorromántica del '40 (Zonana, 2001; 2005; 2007; 2010; 2015). El grupo presenta algunas notas que le dan unidad. Posee un alcance nacional porque abarca a escritores de todas las provincias o que han tenido una experiencia de vida en provincia, aunque provengan de Buenos Aires capital. Circunstancia esta que

determina un particular apego al espacio natal o un sentimiento del paisaje de alcance universal. En segundo lugar, se trata de poetas que han tenido una formación superior, sea universitaria o terciaria y que, en muchos de los casos, es de índole literaria, aunque se trate de una experiencia incompleta. En tercer lugar, se trata de una generación políglota con escritores que ofician de traductores o que incluso, como en el caso de Juan Rodolfo Wilcock, comienzan a escribir en otra lengua una vez que se instalan en otros países como producto de procesos de desarraigo por razones políticas. Estas condiciones explican a su vez una actitud de reconocimiento de la tradición literaria y, en particular, de la herencia hispánica en contraposición con algunos de los poetas de las vanguardias del '20. Por último, cabe destacar que se trata de un grupo que obtuvo una rápida canonización a través de su participación en el suplemento literario del diario *La Nación*, en la revista *Sur* y por obtener premios nacionales y municipales u organizados por grupos como es el caso del premio *Martín Fierro* de poesía.

Desde este horizonte, la creación poética es entendida en un sentido órfico como una misión de rescate de una cultura que amenaza con derrumbarse. La poesía es ante todo canto, canto fundacional del ser, arraigada ya sea en la tierra o en lo profundo íntimo del sujeto. A ambos territorios se accede a través de un proceso de repliegue interior. La poesía neorromántica exhibe tres líneas principales claramente identificables: una que se asienta en la tradición del verso hispánico en sus manifestaciones cultas o populares; otra que abreva en el legado del romanticismo alemán e inglés; finalmente, otra que recupera el legado surrealista, cuya manifestación argentina es sumamente episódica hacia 1928 con la revista *Qué*, dirigida por Aldo Pellegrini.

Esta caracterización sintética del grupo constituye un paso indispensable para entender las razones de la acogida entusiasta que la obra de Lorca recibirá por parte de muchos de los poetas que integran la vertiente. Pero, a mi juicio, no es la única explicación. Hay también otros factores contextuales que abonan esta forma de recepción y a ellos me referiré en el próximo apartado.

## Presencia de Lorca en la Argentina

Mucho se ha comentado acerca de la presencia de Lorca en Buenos Aires (Crow, 1939; del Hoyo, 1991; Larrea Rubio, 2012; Dubatti, 2017). Creo interesante realizar un somero repaso de esta visita porque el encanto de su presencia prepara formas entusiastas de recepción. La estadía de Federico García Lorca desde octubre de 1933 hasta marzo de 1934 tiene un enorme peso en el campo cultural argentino<sup>1</sup> y en la trayectoria del escritor granadino. Desde este punto de vista, y como señala Pedro Larrea Rubio, en esos seis meses García Lorca pasa de ser un poeta y autor bien valorado en su país de origen a ser un fenómeno de masas en Buenos Aires (2012: 11). El impacto en el campo cultural argentino se produce además por las múltiples actividades que desarrolla y por el reflejo de esa actividad en la prensa porteña (*Ibid.*). Conmueve al público porteño con la representación, en un número significativo, de sus obras teatrales *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa* (del Hoyo, 1991: 1100). Ofrece distintas conferencias y lecturas de sus poemas: en la Sociedad de Amigos del Arte, expone su *Teoría y juego del duende* (20/10/1933), la conferencia-recital *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre* (26/10/1933), lee y comenta su *Poeta en Nueva York* (31/10/1933); en el Pen Club, junto con Pablo Neruda, ofrece su célebre *Discurso al alimón* (24/12/1933). En *La Nación* publica sus poemas “Canción de la muerte pequeña”, “Canción de las palomas oscuras” (10/1933), “Canto nocturno de los marineros andaluces” y “Sueño al aire libre” (12/1933).

El poeta entabla amistad, entre otras personalidades argentinas, con Victoria Ocampo, Oliverio Girondo, Norah

---

<sup>1</sup> Se trata de un impacto duradero, pues como señala Jorge Dubatti “[...] en la cultura argentina hay auténtica ‘pasión’ por García Lorca y sus textos como se desprende de un indicador revelador: el conocimiento que los espectadores de Buenos Aires poseen de sus obras, frecuentación de su teatro y su poesía estimulada por los maestros y profesores desde la escuela secundaria” (2017: 9).

Lange, José González Carbalho, Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz, César Tiempo, Conrado Nalé Roxlo y Enrique Molinari (Larrea Rubio, 2012: 10). Como testimonio del vínculo de Molinari con Lorca puede aducirse la común admiración por Góngora (Carilla, 1961). Y, fundamentalmente, los dibujos del granadino incorporados en las ediciones de amigo realizadas por Molinari en la imprenta de Francisco A. Colombo: el dibujo *Aire para tu boca...* para la plaquette de *Una rosa para Stefan George* (1934), cinco dibujos más para *El tabernáculo*, uno de los cuales se titula *Rua da Gaveas*, y otro para *Casida de la bailarina* (1937)<sup>2</sup>.

Conviene rescatar un testimonio de Daniel Devoto cuya elocuencia ilustra el impacto de Lorca en el campo literario argentino:

Entre todos ellos [se refiere a los poetas del '27], Federico García Lorca era el más inmediato, y nos lo aproximaba, a más de su irradiante presencia física (Cuba, Argentina, Uruguay) y del prestigio de su teatro, el ejemplo de una avanzada renovación operada sobre lo más sostenido de la lengua con el libro más difundido, reimpresso en las dos orillas del Océano, recitado y hasta copiado. Lorca era el *Romancero gitano*, y engendró en la geografía del español una romancilorquitis fulminante, en la que el número - fuerza es confesarlo - primaba sobre la calidad. [...] en 1940 aparecieron simultáneamente en Buenos Aires un libro de poemas de Francisca Chica Salas [...] y un librito mío; nuestro no indiscutido anfitrión, Amado Alonso [...] dictaminó en los dos poemarios, y más bien como deslustre, la excesiva impronta de Lorca. Por lo que concierne a los cuatro romances intermedios del mío, no andaba errado, pero quizás no desconvenga recordar lo que separa a epígonos de copistas [...]. Lorca levantó, en el Nuevo Mundo y en el otro, una jauría-cardumen de lorquistas que formaron, como en sus *Bodas*, 'dos bandos': los que apreciaron su destreza en dar nuevos

---

<sup>2</sup> El primero corresponde al n° 27 según la numeración de Arturo del Hoyo. Del Hoyo postula como interrogante la incorporación del dibujo en la *plaquette* de Molinari. He podido confirmar el dato gracias al análisis de las ediciones de Molinari que efectúa Héctor Dante Cincotta (1992: 455-466). El segundo de los identificados, en este caso sin vacilaciones por Arturo del Hoyo, es el que lleva el n° 46.

contenidos y nuevos quiebros a un cauce considerado inmutable, procurando aprovechar su lección, y los que se aguisaron desaguissadamente en morenos de verde luna para ser alojados en las tinieblas exteriores (Devoto, 1999: 466).

La cita es fundamental porque identifica, al menos en lo que se refiere al espacio de la poesía lírica, los factores, los valores, las obras y los efectos de la recepción. Insiste Devoto en el impacto de la presencia personal del poeta. Destaca su asociación inmediata con uno de sus libros, *Romancero gitano*. Identifica además como valor el trabajo de renovación del acervo popular y, finalmente, da testimonio de la forma en que esta lección es recogida por los escritores noveles, ya sea de manera superficial o profunda. Veamos ahora la forma en que la impronta de Lorca se manifiesta en los poetas del '40 escogidos.

### **Alfonso Sola González lector de Lorca**

En el caso de Alfonso Sola González, los testimonios de la recepción de Lorca corresponden a un primer momento en el desarrollo expresivo del autor y comprenden fundamentalmente a un periodo que va desde 1937 a 1940. Pueden ceñirse a un conjunto de poemas editados en la antología *Sangre y poemas de España. Pasionaria, musa popular*, que reúne colaboraciones en prosa y en verso de distintos autores en defensa de la causa republicana. Fue editada en 1937 y distribuida, de acuerdo con Delia Travadelo, a través del diario *Comarca*, de Paraná, dirigido por el poeta Amaro Villanueva. Los poemas se titulan “Niño”, “García Lorca, poeta fusilado” y “Francisca Solana”. Se trata de poemas juveniles que aúnan la admiración por la poesía, el dolor por el fusilamiento y la adhesión a la causa política republicana, tal como se puede observar en “García Lorca el poeta fusilado”:

Por el aire de la muerte  
Un ángel lleva su voz.  
En Granada fue la sangre  
Y en el viento la canción.

Plomo y muerte por España  
 Llenaron su corazón.  
 Ay, ángel de los mineros  
 Que le pedía la voz,  
 Ay, campesinos de España  
 Id a buscar su canción,  
 Id con fusiles leales  
 Y rosas del corazón.  
 El moro pidió su sangre  
 Y un ángel pidió su voz,  
 Las manos se le dormían  
 Imaginando una flor,  
 La boca se le llenaba  
 Con silencio de canción.  
 Ay, que un fusil en su pecho  
 Palomas tristes soltó.

Por Granada va su sangre,  
 Por el cielo la canción.  
 La muerte quiso su pecho  
 Para cortar una flor (Sola González, 2015: 180).

Tal como puede observarse, la adopción del romance, las interjecciones reiteradas, la presencia de ciertos motivos imaginarios como el ángel, las flores, el moro, la sangre, remiten inconfundiblemente al universo imaginario de poeta homenajeado. En lo que se refiere a la lírica de Sola González, formas de recuperación del modo de trabajar el legado popular y tradicional de la poesía hispánica pueden reconocerse en los textos de la última sección de *La casa muerta* (1940) como “Tarde”, “Junio”, “Drama” o “Estación”. El talante de estos textos se recupera en una serie que hemos editado en su *Obra poética* pero que no se puede datar porque no poseen fecha de composición. Los hemos agrupado por su carácter “neopopular” como un grupo o ciclo de canciones. A diferencia de lo que puede observarse en “García Lorca, poeta fusilado”, estos textos poseen un universo imaginario onírico que juega a distorsionar el mundo implicado en la poesía neopopular y exhiben una apropiación más personal y original de ese legado. Veamos por ejemplo la “Canción del olvidado”:

Si la calandria cantaba  
 y el canto se le olvidó.  
 Si el herrero herró una rosa

pero el caballo no herró,  
 Si el camello del desierto  
 bebió en fuente que no halló,  
 si tu corazón, amiga,  
 una noche me olvidó.  
 ¿Qué será noche de octubre?  
 Noche ¿qué será el amor? (Sola González, 2015:  
 416).

Cabe ahora considerar la recepción de Lorca en el espacio de la reflexión crítica de Sola González. En un artículo aparecido en el primer número de la revista tucumana *Cántico*, “La adjetivación en la poesía de Federico García Lorca”, Sola González examina el empleo particular de adjetivos de color y de los numerales, especialmente en *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* (1921) y *Romancero gitano* (1928), considerado como un momento culminante en su trayectoria. La tesis del artículo consiste en que Lorca recrea el acervo popular mediante técnicas del poema culto que implican una descolocación semántica del adjetivo y, mediante este procedimiento, una transformación de la realidad en sus modos habituales de manifestación. De acuerdo con su consideración Lorca es un poeta “[...] capaz de sorprender a los objetos en el momento de violar su corrección cotidiana” y al realizar esto, hace posible que “[...] el misterio se desencadene por esa brecha abierta en la dureza de lo real” (Sola González, 1940). Para Sola, la grandeza del arte de García Lorca radica en su rechazo de la laxitud y la haraganería del lenguaje común y en el establecimiento de “[...] relaciones inéditas (entre los seres), por primera vez aparecidas a los ojos maravillados del que nunca sospechara nada”. De algún modo, Sola sintetiza la idea formalista del extrañamiento con la concepción lorquiana de la imagen renovadora y la metáfora como “salto ecuestre de la imaginación” que une mundos antagónicos (García Lorca, 1991: vol. III, 230).

Creo que estos breves deslindes muestran una lectura atenta de la obra del poeta granadino y una valoración de las técnicas en las que se asienta su maestría artística.

### Daniel Devoto, lector de Lorca

Ya hemos visto que Daniel Devoto caracteriza la proyección de Lorca en el mundo de habla hispana como “romancilorquitis” casi como si se tratase de una enfermedad endémica. En su caso, el impacto también puede medirse tanto en su poesía –como él mismo reconoce en la cita– como en su crítica. Voy a comenzar haciendo un repaso de este espacio de recepción en primer lugar. Contrariamente a lo observado en el caso de Sola González, lo primero que podemos afirmar es que Devoto fue un crítico fiel a Lorca ya que sus trabajos críticos comprenden el siguiente arco que detallamos a continuación:

(1950). “Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca”. *Filología*. Buenos Aires, vol. II, n. 3. 292-341.

(1956). “García Lorca y los romanceros”. *Quaderni Ibero-Americani*. Torino, n. 19-20. 249-251.

(1959). “Lecturas de García Lorca”. *Révue de Littérature Comparée*, n. 4. 518-528.

(1967a). “García Lorca y Darío”. *Asomante*, n. 2. 292-341.

(1967b). “Doña Rosita la soltera: estructura y fuentes”. *Bulletin Hispanique*, vol. LXIX, n. 3-4. 407-435.

(1976). *Introducción al Diván de Tamarit*. Paris: Ediciones Hispano-Americanas.

(1988). “El Poeta en Nueva York: un testimonio olvidado”. *Bulletin Hispanique*, vol. XC, n. 3-4. 393-396.

(1999). “Notículas sequiálteroseculares al Romancero gitano”. *Bulletin Hispanique*, vol. 101, n. 1, 465-556.

Dejo de lado en esta enumeración las numerosas reseñas a las ediciones de la obra lorquiana y a la bibliografía crítica, aparecida muy frecuentemente, desde que el estudioso y poeta se radicara en Francia, en *Bulletin Hispanique*.

De acuerdo con mi parecer, este interés por la obra de

García Lorca guarda una estrecha relación con su concepto de “tradicionalización” en tanto proceso dinámico que permite la circulación de contenidos culturales desde lo anónimo a lo artístico reconocido y de allí, en un reciclaje continuo, nuevamente al acervo tradicional. Este flujo permite que la tradición se renueve continuamente (Zonana, 2010: 72).

Desde este horizonte, García Lorca constituye un ejemplo conspicuo del artista que “capta, estiliza y aún inventa” lo popular (Devoto, 1950: 292). Lo magistral del poeta granadino, para Devoto, es su capacidad para sobrepasar la tradición, “[...] sin abandonarla del todo, con el ágil vuelo de su fantasía” (Devoto, 1950: 319). De allí que, para Devoto, lo tradicional sea progresivamente reemplazado por “[...] la creación poética puramente lorquiana, nacida, eso sí, y reafirmada por su roce con la lírica del pueblo” (341). Para Devoto la trayectoria poética de Lorca, análoga a la de Falla:

[...] nos ilustra de manera perfecta sobre ese paso decisivo de lo nacional – casi lo regional – raíz y trampolín, a lo universal, a lo de todos y de siempre. Las alusiones tangibles a lo español o lo españolista van desapareciendo de la lengua de estos dos creadores, que utilizan lo que los rodea para reconocerse y componerse, encarnando en ellos el acento del pueblo para luego ascender y trascender en una total universalización: el poeta, en *Poeta en Nueva York* y sus composiciones últimas; el músico, en su *Concerto* (Devoto, 1950: 341).

En la poesía, dado que Devoto apela a la recreación de la tradición en toda su trayectoria creadora, es posible advertir esta misma persistencia. Sin embargo, para apreciar la huella de Lorca puede citarse uno de los romances aludidos por Devoto en la cita anterior. Pertenece a *El arquero y las torres* y es el número II, del segundo cuadernillo del libro, titulado “Canciones de la rosa coronada”:

¡Hay, que no cante la alondra  
con tanto frío!

Decidle que abra su pecho  
Como un nácar suspendido

(¡ay, que no cante, no  
cante este corazón mío!)  
Decidle que abra las alas  
por el aire y cierre el pico,  
que yo no oiga su canción  
de amapolas y de vidrio.  
(Los carámbanos del aire  
suenan contra el eco tibio,  
y mi corazón rebota  
por las calles dando gritos.)  
¡Ay, que no cante, no!

(La alondra, por lo vacío) (Devoto, 1940: 17-18).

Los ecos lorquianos están en el manejo de la forma romance, en el uso del paréntesis como un quiebre de la enunciación, en el empleo de las interjecciones y en el modo en que el poeta ha recreado el simbolismo tradicional del canto de la alondra (Devoto, 1990): mientras que el ruiseñor inicia su canción de noche y su melodía promueve el encuentro de los amantes, la alondra canta de mañana y la suya indica a los amantes la necesidad de separarse. En el poema, la representación del conflicto amoroso es eminentemente sinecdótica. Devoto confía en el poder significativo de los símbolos. A la canción del ave se suma la oposición metafórica frío / calor y la mención de corazón como *locus* específico de la pasión. El poeta con su llamada, con su eco tibio, trata aún de convocar al amor y su deseo lucha contra el canto de la alondra y contra los carámbanos del aire, pero vanamente. De allí la insistencia del poeta por anular la melodía del ave. Lo singular de la recreación es que este simbolismo aparece presupuesto, no se explicita justamente para conservar su misterio y también en atención al lector “tradicionalista” que reconocerá el guiño del poeta.

### Apuntes finales

Los dos ejemplos que he analizado exhiben la recepción entusiasta de García Lorca en el campo de la poesía argentina del '40. Se trata de una recepción entusiasta, casi pandémica, que depende de muchos

factores. Algunos de índole socio-política y cultural: la presencia dilatada del poeta en Buenos Aires, el éxito de las representaciones de sus obras dramáticas, su participación en la vida cultural a través de conferencias, de tertulias literarias, de publicaciones, el seguimiento de estas actividades en la prensa porteña; su trágica muerte, junto a la simpatía por la causa republicana y la presencia de exiliados que van a tener una gran participación en la vida cultural argentina con posterioridad a la guerra civil. A estas razones, cabría sumar otras de índole estrictamente poética: existe una clara afinidad entre la práctica y la reflexión lorquiana y la poética neorromántica argentina del '40: la vivencia de la región y de lo nacional con proyección universal; la valoración de la tradición, y el reconocimiento de formas de trabajar con ella. En los dos ejemplos que he escogido, se puede advertir además que la recepción de Lorca se manifiesta en los espacios interrelacionados de la crítica y la creación poética.

Puede señalarse finalmente que esta forma de recepción pandémica es similar a la que se plantea con otro de los autores del canon internacional de la poesía neorromántica argentina: Rilke.

Ya en el espacio específico de la creación poética, la figura de Lorca es, tanto para Sola González como para Devoto, un ejemplo cuya apropiación logra ser trascendida por una poderosa capacidad poética de autoafirmación. Por el contrario, más que un modelo a imitar desde lo formal, constituye un maestro en el manejo de los contenidos de la tradición cuyas estrategias pueden ser recuperadas de manera creativa. A su vez, la trayectoria de lo regional a lo universal y la realización plena de la voz en *Poeta en Nueva York* constituyen una lección para las jóvenes generaciones poéticas.

## Referencias

Carilla, Emilio (1961). "Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica". *Revista de Filología Española*, Madrid, vol. XLIV. 237-248.

Cincotta, Héctor Dante (1992). *El tiempo y la naturaleza en la obra de Ricardo E. Molinari*. Buenos Aires: Corregidor.

Crow, John A. (1939) "Federico García Lorca en Hispanoamérica". *Revista Iberoamericana*, vol I, n. 2, 307-319. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/747/992>

del Hoyo, Arturo (1991). "Cronología de la vida y de la obra de Federico García Lorca". Federico García Lorca. *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. México: Aguilar. Vol. III. 1091-1104.

Dubatti, Jorge (2017) "Memoria(s) de Federico García Lorca en los escenarios argentinos: historia y presente". *Letral*, n. 19. 8-30. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6666>

Larrea Rubio, Pedro (2012). *Federico García Lorca en Buenos Aires*. Virginia: University of Virginia.

Devoto, Daniel (1940). *El arquero y las torres*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor Editores.

Devoto, Daniel (1990). "Calandrias y ruiseñores (sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos)". *Bulletin Hispanique*, vol. 92, n. 1. 259-307.

Devoto, Daniel (1999). "Notículas sesquiálteroseculares al Romancero gitano". *Bulletin Hispanique*, vol. 101, num. 1. 465-559.

García Lorca, Federico (1991). "La imagen poética de don Luis de Góngora". *Obras completas*. México: Aguilar. Vol. III.

Sola González, Alfonso (2015). *Obra poética*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

Sola González, Alfonso (1940) "La adjetivación en la poesía de Federico García Lorca". *Cántico*, n. 1. sin número de páginas.

Zonana, Víctor Gustavo (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza: EDIUNC.

Zonana, Víctor Gustavo (2005). *Eduardo Jonquières. Creación y destino en las poéticas del '40*. Buenos Aires: Simurg.

Zonana, Víctor Gustavo (2007) "La poética neorromántica: sus manifestaciones en el sistema de la lírica argentina contemporánea". Marta Elena Castellino (coord.) *Literatura de las regiones argentinas II*. Buenos Aires: CELIM. 317-334.

Zonana, Víctor Gustavo (2010). *Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto*. Córdoba: Ediciones del Copista.

Zonana, Víctor Gustavo (2015). "Alfonso Sola González: el legado de una voz en estado de poesía". Alfonso Sola González. *Obra poética*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional. 11-58.

## **NOTAS**

### **ELEMENTOS DE LA GRECIA CLÁSICA EN LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA**

**Germán Brignone**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
brignonegerman@hotmail.com

Recibido: 14/10/2019. Aceptado: 04/11/2019.

#### **Resumen**

Un aspecto poco revisado por la crítica lorquiana tiene que ver con las huellas en su escritura de su gran formación literaria (influencia admitida en la propia obra crítica o metapoética). Algunas de las lecturas que muestran mayor cantidad de resonancias en la obra de Federico pueden agruparse dentro de lo que denominamos cultura griega clásica, y van desde preceptos o ideas filosóficas (que abarcan desde los presocráticos hasta el mismo Sócrates y toda su escuela) hasta ciertas figuras o conceptos mitológicos o dramáticos. Los tres casos que presentamos como tópicos ejemplares son la fugacidad del tiempo, el uso del elemento *fuego* y su relación con los postulados de Heráclito, y los efectivos antecedentes del duende en el *daimon* de Sócrates. Estos elementos también pueden ser susceptibles de comparaciones entre sí.

**Palabras clave:** Huellas - Clásicos - García Lorca - Filosofía

#### ***ELEMENTS OF CLASSICAL GREECE IN THE WORK OF FEDERICO GARCÍA LORCA***

#### **Abstract**

An aspect very little reviewed by Lorca's critics has to do with the traces in his writing of his great literary training (influence admitted in his own critical and metapoetical work). Some of the readings that show the greatest amount of resonances in Lorca's work can be grouped into what we call classical Greek culture, and range from precepts or philosophical ideas (ranging from presocratics to Socrates himself and his entire school) to certain mythological or dramatic figures and concepts. The three cases

that we present as exemplary topics are the transience of time, the use of the fire element and its relation to the postulates of Heraclitus, and the effective antecedents of the goblin in the Socrates *daimon*. These elements may also be susceptible to comparisons.

**Keywords:** Traces - Classics - García Lorca - Philosophy

El trabajo del poeta, periodista e investigador Luis García Montero (2016) titulado *Un lector llamado Federico García Lorca* exhibe un aspecto muy poco revisado por la crítica lorquiana, que se distrae la mayoría de las veces en los recorridos, más visibles, que se desprenden de los rastros de la cultura popular en la obra del poeta español, alimentando la construcción que hiciera él mismo, de poeta alejado de las bibliotecas y bebedor de las fuentes orales de las raíces gitanas. Sin embargo, su gran formación literaria, y las (no menos importantes) huellas que estas lecturas dejaron, en un proceso natural, en toda su escritura (incluso admitidas en su propia obra crítica o metapoética), resultan igualmente fundamentales en la fisonomía de su obra.

Algunas de las lecturas que muestran mayor cantidad de resonancias en la obra de Federico pueden agruparse dentro de lo que denominamos cultura griega clásica, y van desde preceptos o ideas filosóficas (que abarcan desde los presocráticos hasta el mismo Sócrates y toda su escuela filosófica) hasta ciertas figuras o conceptos mitológicos o dramáticos. En este ensayo nos remitimos a un recorrido por la obra de Lorca y por algunos trabajos de la crítica que iluminan marcas o elementos recurrentes con un origen, principalmente, en postulados de Heráclito de Éfeso<sup>1</sup>, algunas veces pasados por el “filtro” o la

---

<sup>1</sup> Filósofo griego (Éfeso, 540 a. C.- Éfeso, 480 a. C.). Como la de los demás filósofos griegos anteriores a Sócrates (presocráticos), su obra se conoce gracias a testimonios posteriores. La obra de Heráclito, que plantea las bases fundamentales del pensamiento filosófico, es completamente aforística. Su estilo remite a las sentencias del oráculo de Delfos y reproduce la forma ambigua, con el uso frecuente del oxímoron y la antítesis.

profundización de otros pensadores de la Grecia clásica, como Sócrates. Los tres conceptos en los que puntualizamos, el *tiempo*, el elemento *fuego* y el *daimon* en su relación con el “duende”, constituyen, asimismo, una parte integral de la poética lorquiana y, consecuentemente, de toda su obra.

La primera relación, si bien puede parecer indirecta, cuando no forzada, contiene también un sustento constatable. El tema de la *fugacidad del tiempo* ha sido una preocupación compartida, desde siempre, por filósofos y poetas. Particularmente, la poesía española de los inicios del siglo XX retoma la que quizás fue la primera reflexión planteada al respecto, es decir, la metáfora del “no es posible bañarse dos veces en el mismo río” elaborada por el pensador de Éfeso; Antonio Machado (1999: 263), referente de la Generación del 27, sostenía que “los poetas [...] pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. Ejemplos: el río de Heráclito”.

La preocupación por este tema se observa de manera directa en el drama *Así que pasen cinco años*, que lleva el subtítulo *Leyenda del tiempo*. El tiempo se presenta aquí como un “ligero movimiento de los cielos” que tiene por misión recoger con apresuramiento el ovillo de nuestra vida. El tiempo es lo que se pierde constantemente, a medida que tomamos consciencia de su existencia, la consciencia del tiempo es una consciencia de la pérdida, del constante fluir. Esta idea, que puede cotejarse en principio con el río de Heráclito, se transforma finalmente en una alusión por demás evidente desde el inicio, cuando El viejo de chaqué gris y barbas blancas dice al joven de pijama azul en el primer acto: “Cambian más las cosas que tenemos delante de los ojos que las que viven sin distancia debajo de la frente. El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va” (García Lorca, 1997a: 35).

A partir de esta referencia, podemos leer en ese mismo sentido la idea de la “sombra de un río” que repite la Mecnógrafa más adelante, y del “navegar” por el sueño que aparece en el tercer acto, en la voz del Arlequín:

El sueño va sobre el Tiempo  
flotando como un velero.  
Nadie puede abrir semillas  
en el corazón del Sueño  
(García Lorca, 1997a: 370).

El tiempo es lo casi imperceptible que fluye y huye constantemente, la imagen del *tempus fugit*, cuya inefabilidad, cuya forma, es tan inasible, tan irrecuperable como el sueño, dentro del cual “nadie puede abrir semillas”.

Otro concepto fundamental utilizado por el poeta español que guarda estrecha relación con los postulados heraclitianos es el *elemento fuego*. El recorrido que lleva este concepto a la poética lorquiana es observado por Manuel Alvar (1986) en su trabajo “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”. El fuego, que en Heráclito es el principio y el fin de todas las cosas materiales (“todas las cosas se intercambian por fuego y el fuego por todas las cosas, como las mercancías se intercambian por oro, y el oro por mercancías”), también se vuelve signo de posesión en la poética de Federico. Según Alvar, en la obra de Lorca el término ha variado su significado para pasar a ser la “proyección del enamoramiento”, el “frenesí erótico” y la “pasión maternal”:

Lo que el poeta crea como un rasgo de su peculiar idiolecto es ese contenido semántico nuevo. El paroxismo erótico, que alcanza su clímax en *Bodas de sangre*, o la enajenación que produce la maternidad frustrada: Yerma grita [...] “yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego” [...] El poeta ha utilizado unas creaciones digamos tradicionales; les ha quitado la trivialidad, que era el patetismo con el que se nos han transmitido, y las ha dotado de nuevos e intensísimos significados en la violencia del amor carnal o en el logro de la mujer en su plenitud (Alvar, 1986: 73).

El elemento fuego se muestra de forma recurrente como móvil de estas expresiones en algunas de las grandes tragedias del poeta, como la ya citada *Yerma*, en

expresión de la pasión maternal, e incluso en *Bodas de sangre*, donde se muestra como elemento presente para describir el erotismo de la escena<sup>2</sup>. La idea del fuego como imagen unida al sexo y a la maternidad, es decir, las formas complementarias de la procreación, acercan en esta renovación de la metáfora (aunque parezca un oxímoron) la noción de fuego del filósofo de Éfeso y el poeta de Granada. Según el mismo Alvar, García Lorca “descubre a Heráclito y le da la razón” (1986: 73): el fuego es elemento generador de la vida (en lo que atañe a los personajes, en el procrear y dar vida) pero también puede leerse estructuralmente, como el término que acompaña a las acciones generadoras de las posiciones y de las pasiones en el transcurrir dramático, es decir, lo que hace “que las cosas sucedan”.

El tercero de los conceptos provenientes de Heráclito recorre un camino plagado de apropiaciones y transformaciones aunque, como veremos, estas obedecen más a un orden morfológico que de sentido. El concepto lorquiano del “duende” quizás constituye uno de los rasgos más sobresalientes de su poética, sobre todo, porque también aparece perfectamente expresado y explicado en su metapoética. La conferencia “Juego y teoría del duende”, busca darle una forma de enunciado a ese “espíritu oculto de la dolorida España” (García Lorca, 1997b: 150) con el término “duende”, es decir, el utilizado por los artistas<sup>3</sup> de “Andalucía, roca de Jaén o caracola de Cádiz” (150). Este concepto, que en un principio remite a la cultura popular del sur español, tan referida por Federico

---

<sup>2</sup> “NOVIA: ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! / Que si matarte pudiera, / te pondría una mortaja / con los filos de violetas / ¡Ay, qué lamento, qué fuego / me sube por la cabeza!” (García Lorca, 1997a: 463). Destacado mío.

<sup>3</sup> La figura del artista, del creador, es aquí utilizada como símbolo del Hombre, en todas sus dimensiones, a la vez que se presenta la figura del duende como la contraparte de la lucha artística, sustituyendo la idea de la ayuda de la musa: “Todo hombre, [...] cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con un ángel, como se ha dicho, ni con su musa. Es preciso hacer esa distinción, fundamental para la raíz de la obra” (García Lorca, 1997b: 152).

como fuente, se expande hacia un concepto universal, común a todas las culturas y las épocas, ya que cala en lo más hondo de las raíces humanas y puede llegar hasta los más primitivos rituales, es definido más adelante como "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" (151):

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto (García Lorca, 1997b: 151).

A primera vista, este poder propio de los creadores que menciona el poeta podría ser cotejado con términos pertenecientes a culturas antiguas, como el *genius* romano o, más precisamente, el *daimon* griego. El mismo Federico toma este concepto como punto de contacto que recorre "de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz" (151) para reafirmar, en el filo entre el análisis literario y la descripción filosófica, la correspondencia con el "demonio" de los griegos: "El duende de que hablo, oscuro y estremecido, es descendiente de aquel alegrísimo demonio de Sócrates, mármol y sal que lo arañó indignado el día en que tomó la cicuta" (151).

La referencia al "alegrísimo" demonio socrático nos obliga a repasar los restos (tan salvados y re-comunicados como los de Heráclito) que nos ha dejado al respecto. Sócrates describe al *daimon* como una fuerza interna cuyo carácter religioso permitía ponerse en contacto individual con la divinidad. Esta fuerza religiosa interior, si bien presenta en principio características irracionales, se encuentra domesticada por la razón. A su vez, Sócrates también observa en el *daimon* un resabio de la religión popular. La referencia por parte de Federico a este demonio, que aclara su alejamiento del concepto que remite al "demonio teológico de la duda"<sup>4</sup>, quizás tenga su

---

<sup>4</sup> "Así, pues, no quiero que nadie confunda al duende con el demonio teológico de la duda, al que Lutero, con un sentimiento báquico, le arrojó un frasco de tinta en Nuremberg, ni con el diablo católico, destructor y

resumen perfecto en la unión de las dos citas de Heráclito, precursor de Sócrates: “El *daimon* para cada hombre es su carácter” y “pues no hay un verdadero carácter humano; el verdadero carácter marcado es divino”. El carácter divino, fuego sagrado, que de algún modo se personifica o se vuelve emblema en el *daimon* de los griegos, sobrevive en las raíces populares españolas como el “duende”, personificación mágica del impulso sagrado de creación que distingue a los verdaderos artistas de los técnicos: “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende” (153).

Es natural que la apropiación lorquiana de la figura del demonio griego coloque al arte en el lugar sagrado de la “íntima conexión religiosa”.

Los tres casos que presentamos como tópicos ejemplares, resumidos y acotados, también pueden ser susceptibles de comparaciones entre sí, especialmente el elemento fuego y el duende con su antecedente en el *daimon*, ambos elementos o personificaciones que apuntan hacia la generación, la creación, y desentrañan la forma y el fundamento más profundo del término poeta. Asimismo, este resumen constituye la punta de un iceberg casi inacabable de recepciones de la cultura griega que demuestra la importancia que este pensamiento tuvo en la estructuración consciente de la obra de Federico, tanto como influencia directa (aunque muchas veces solapada) como también bajo la forma de los fundamentos más profundos, oscuros y misteriosos que sostienen las raíces populares que le sirvieron como fuente.

## Referencias

AAVV (1985). *Heráclito, Parménides, Empédocles. La sabiduría presocrática*. Madrid, Editorial Sarpe.

Alvar, Manuel (1986). "Los cuatro elementos en la obra de García Lorca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 433-436, julio-agosto. 69-88. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-cuatro-elementos-en-la-obra-de-garcia-lorca/>

García Lorca, Federico (1997a). *Obras completas II. Teatro*. Edición de Miguel Ángel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Lorca, Federico (1997b). *Obras completas III. Prosa*. Edición de Miguel Ángel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Montero, Luis (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid, Editorial Taurus.

Machado, Antonio (1999). *Antología comentada II. Prosa*. Madrid, Ediciones de la Torre.

## COMENTARIOS SOBRE LA RECEPCIÓN DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN FRANCIA

**Lía Mallol de Albarracín**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
liamallodea@gmail.com

Recibido: 09/09/2019. Aceptado: 24/09/2019.

### **Resumen**

¿Cuándo y cómo llegó a Francia la obra de Federico García Lorca? ¿Qué recepción suscitó? ¿Sigue vigente? En la presente Nota se intenta dar respuesta a estos interrogantes y glosar algunos hallazgos críticos a fin de poner en evidencia el aprecio que la producción lorquiana cuenta entre el público francés, como así también su vitalidad actual.

**Palabras clave:** García Lorca - Recepción - Francia

### *COMMENTS ON THE RECEPTION OF FEDERICO GARCÍA LORCA IN FRANCE*

### **Abstract**

When and how did Federico García Lorca's work arrive in France? What reception did it raise? Is it still in force? The present note attempts to answer these questions and gloss up some critical findings in order to highlight the appreciation that Lorca's production has among the French audiences, as well as its current vitality.

**Keywords:** García Lorca - Reception - France

Llevar a cabo un trabajo sobre la recepción de un autor u obra requiere, en primer lugar, la posibilidad de acceder a las fuentes de información correspondientes. En el caso particular de la recepción de Federico García Lorca en Francia, habríamos debido indagar en diarios y revistas accesibles al gran público, traducciones, ediciones, representaciones del granadino en escenarios franceses, todo *in situ* y de primera mano, además de publicaciones periódicas académicas. Sin embargo, no es esta la tarea que he llevado a cabo para la presente nota, imposibilitada como lo estoy por la distancia. Mi pesquisa se limitó al ámbito virtual, donde el material no sobreabunda, a pesar de lo que pudiese pensarse; empero, disponible en línea hallé el artículo “El teatro de García Lorca en Francia (1938-1973)” del español Francisco Torres Monreal quien aclara que se trata de un “breve comentario” o compendio del capítulo consagrado a García Lorca en su tesis doctoral sobre *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*, investigación llevada a cabo bajo la dirección de Luis Rubio García y defendida en la Universidad de Murcia en 1974.

No obstante tratarse de un artículo redactado hace muchos años, he juzgado valioso traerlo a colación y basar en él mis humildes disquisiciones por varios motivos. Ante todo, es sustancioso y de calidad: el trabajo realizado por Torres Monreal está bien documentado, es objetivo y minucioso; además, su director de Doctorado fue un académico de renombre, por lo tanto la tesis merece nuestra atención. En segundo lugar, constituye la fuente de consulta bibliográfica de investigaciones posteriores como la de Michel Gomes, “Teatro español en los escenarios de París (2014-2015)”, que también iluminó mi propia reflexión. En tercer lugar, una somera y rápida revisión de la situación actual del tema permite verificar la vigencia de algunas conclusiones ya planteadas por Torres Monreal. Finalmente, el período (1938-1973) estudiado por el investigador murciano reviste un interés particular, tal como quedará demostrado. Se entiende, pues, que las razones abundan para rescatar este artículo y pasar por alto los años que nos separan de su publicación.

El periodo delimitado por el autor es lo primero que hemos de destacar. La fecha de inicio corresponde a la primera representación de García Lorca en París: el 1 de junio de 1938 el dramaturgo español es revelado a los franceses en el Atelier a través de la puesta en escena de *Noces de sang* (*Bodas de sangre*) a cargo de la Compagnie du Rideau de Paris, disuelta durante la Segunda Guerra Mundial debido a la ocupación alemana. Después de esto, y por razones asociadas con el desarrollo de la situación histórica, el granadino no volverá a ser representado hasta el 29 de diciembre de 1945, fecha del rutilante estreno de *La maison de Bernarda Alba*. 1973, por su parte, es un término que responde a la necesidad del doctorando de finalizar la investigación y presentar su tesis, defendida –como se ha dicho– al año siguiente. Pero desde la perspectiva que da la distancia, estas fechas adquieren una dimensión verdaderamente relevante pues el periodo comprendido entre 1945 y 1973 es sumamente significativo para el teatro francés. Es imposible olvidar que se trata de los años marcados por el Existencialismo y el Absurdo, es decir, por nombres como los de Sartre y Camus (durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra) o los de Beckett y Ionesco a partir de los años cincuenta; grandes autores que, tanto por sus planteos filosóficos en los dos primeros casos, cuanto por sus planteos estéticos y dramáticos en los dos segundos, marcaron indeleblemente a partir de esos años no solo la escena francesa sino, claramente, la escena mundial. Es decir que hablar de la imposición de García Lorca en el teatro galo precisamente en esa época me parece sin dudas revelador.

Recordemos que durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial el teatro francés no abordó la problemática histórica directamente sino que se consagró a la reflexión metafísica sobre la existencia y los problemas íntimos del hombre. Jean-Paul Sartre con *Huis clos* o *Morts sans sépulture* en 1946, o *Les mains sales* en 1948 y Albert Camus con *Calígula* en 1945, *L'État de siège* en 1948 o *Les justes* en 1950, trataron cuestiones éticas: la libertad, el orden moral, el sentido de la vida. Paralelamente, se estaba gestando la nueva expresión del Absurdo: ruptura con los esquemas narrativos

tradicionales, mezcla de humor y tragedia, un nuevo lenguaje escénico; pero Beckett y Ionesco tendrán que esperar algunos años antes de ser aceptados y comprendidos tanto por el gran público como por la crítica. Frente a este repaso, Torres Monreal sintetiza significativamente: “Pues bien, el teatro francés, de tan marcada resistencia –y hasta rechazo– a los nuevos autores y movimientos dramáticos, acogió con júbilo sin precedentes el drama lorquiano” (1989: 1355). Como justificación, cita un comentario de 1946 del puestista Maurice Jacquemont publicado en *La Bataille*, referido al estreno de *La casa de Bernarda Alba*:

Creo que la obra de Lorca se adapta perfectamente a las aspiraciones actuales del público, que está ya un poco cansado del teatro amanerado o falsamente poético<sup>1</sup> y desea escuchar obras fuertes, limpias y, sobre todo, humanas (Torres Monreal, 1989: 1355).

“Lo importante”, resume el estudioso de la Universidad de Murcia, “era ese clima emocional que hacía brotar la imagen poética” del teatro lorquiano (1356). El ya citado Jacquemont decía, además, respecto de *Bodas de sangre*: “Lorca proporciona a cada espectador un placer puro, caliente, que le inquieta y enriquece” (1356). Debe entenderse, entonces, que en esas dos décadas que siguen a la Segunda Guerra Mundial el teatro lorquiano es mejor aceptado en Francia que el teatro existencialista o absurdo debido a que este último, en tanto “antiteatro”, representa ruptura mientras que Lorca es poesía y tradición, y aquel se vincula demasiado con el momento histórico-político mientras que el teatro lorquiano es menos imitativo, está más alejado de la realidad francesa y por lo tanto significa más relajación para el público galo.

Así pues, según Torres Monreal: “Entre 1945 y 1955 García Lorca se convierte en el poeta dramaturgo más popular de los ambientes teatrales de París” (1348). “Desde entonces, su antorcha ha permanecido encendida. Hasta nuestros días, difícil será encontrar una temporada

---

<sup>1</sup> Referencias al teatro de Giraudoux, Montherlant, Claudel.

teatral en París sin algún montaje de Lorca” (1349). Esta aseveración atrae llamativamente la atención si tomamos en cuenta que sesenta años más tarde todavía es posible confirmarla: en efecto, en un artículo publicado por Michel Gomes a principios de 2017 en la Revista de la Asociación Española de Semiótica, leemos: “El autor granadino Federico García Lorca, representado por primera vez en París en 1938 [...] fue de lejos el autor más representado en los escenarios parisinos en nuestro periodo de estudio” (Gomes, 2017:186), siendo este los años 2014 y 2015. Y tras una fugaz inspección en Internet, yo misma he podido corroborar que durante los años 2016, 2017, 2018 y 2019 algunas de las obras que Gomes reseña en su estudio siguieron en cartelera o fueron reemplazadas por otro tipo de espectáculo inspirado en textos del granadino. Un ejemplo sugerente es la reciente puesta en escena en Reims de “Esta no es la casa de Bernarda Alba”, obra en español pero con sobretítulos en inglés y francés, presentada como “un manifiesto feminista entre danza y teatro”<sup>2</sup> de una hora y cincuenta minutos de duración. Es decir que se puede afirmar positivamente que García Lorca sigue siendo un dramaturgo vigente en Francia.

En su estudio, Torres Monreal declara: “Durante la década del '50 y '60 Lorca se impuso por encima de toda discusión. [...] Robert Marrast<sup>3</sup> lo confirmará rotundamente: *Decir Lorca es ya suficiente para llenar durante varios meses un teatro de París*” (1989: 1349). Esta afirmación también resulta sorprendente al hacer el cotejo con el más reciente estudio de Gomes, quien releva treinta y cuatro representaciones de *Yerma* en 2014 y cincuenta y cinco de *La casa de Bernarda Alba* al año siguiente entre abril y diciembre, con la siguiente

---

<sup>2</sup> Traducción del título de la reseña que anuncia este espectáculo presentado en febrero de 2019 en la Comédie de Reims, “Esta no es la casa de Bernarda Alba”, de Federico Gacrcía Lorca / José Manuel Mora / Carlota Ferrer. Información disponible en línea: <http://www.scenesdeurope.eu/evenement/esto-no-es-la-casa-de-bernarda-alba/>. Consultado el 9 de setiembre de 2019.

<sup>3</sup> Crítico de arte. Su crónica sobre *Noces de sang* apareció publicada en *Théâtre Populaire*, n. 51, tercer trimestre, 1963, pp.143-145.

aclaración digna de citar:

Se pueden destacar las 55 representaciones en el año 2015 de su adaptación por la compañía de la *Comédie Française*. Esa compañía francesa suele representar pocas veces autores extranjeros excepto grandes nombres del teatro mundial, lo que significa que en Francia Federico García Lorca está considerado como uno de los dramaturgos más importantes de la historia (Gomes, 2017: 186).

Torres Monreal sostiene que un aura mítica reviste en Francia al poeta dramaturgo español debido a tres razones. La primera de ellas sería su vinculación con la Guerra Civil Española; afirma el estudioso murciano: “Lorca pasa a Francia con la aureola de mártir de esta guerra” (1989: 1350), representando en lo artístico su peor pérdida. Por ello, en aquellos años cincuenta, “cuando el público aplaudía un estreno de Lorca, no aplaudía solo a los actores, aplaudía también, inconscientemente, al poeta fusilado en Granada” (Torres Monreal, 1989: 1351). Asimismo, segunda razón, los refugiados españoles en Francia vieron en él a un amigo, un camarada, un hermano. En círculos intelectuales se prodigaron homenajes de los que se hicieron eco la radio, la prensa y la televisión, que acercaron así al autor al gran público. Por otra parte, tercera razón, Lorca servía para criticar a España: su vituperable administración después de la Guerra Civil y todas las instituciones con ella vinculadas, el fracaso de comunistas y socialistas, la política española. En fin, sostiene Torres Monreal: “Lorca era todo: símbolo, texto y pretexto” (1989: 1351).

El investigador de la Universidad de Murcia transcribe, además, la admiración del hispanista francés Charles Vincent Aubrun quien se preguntaba entonces cómo un teatro tan circunscripto en el tiempo y el espacio como el del granadino podía revestir significación trascendental en la Francia liberada de la posguerra. Y se hace eco de las respuestas del propio Aubrun quien explica que el público no iba a la representación para comprender la anécdota particular de cada obra sino para *sentir* (Torres Monreal, 1989: 1358); así, veía en *La casa de Bernarda Alba* de 1945 el recuerdo obsesivo del “secuestro” sufrido por los franceses entre 1940 y 45; en *Yerma* de 1948, la

trasposición de la frustración social ante el fracaso de la liberación, la conciencia de una impotencia; en *Bodas de sangre* de 1951, la parábola de Francia y sus erradas maniobras políticas. Resume Torres Monreal: “En la Francia de la posguerra, inmenso y trágico cementerio de cruces ensangrentadas, donde todos tenían a quien llorar, el lenguaje poético de Lorca era enteramente comprensible, comprensible al menos a ese nivel visceral del que habla Aubrun” (1989: 1359). Federico García Lorca ofrecía tragedia y poesía.

El mencionado tríptico lorquiano se presenta y vuelve a presentar abundantemente en la capital francesa de aquellos años. A modo de ejemplo tomemos en cuenta los siguientes datos: *La casa de Bernarda Alba* de 1945 tuvo cuatrocientas representaciones y una larga gira por provincia; *Yerma* se representó durante todo el verano de 1948 y se repitió con éxito en 1954 y 1964. Durante el período reseñado por el estudioso murciano hay que sumar también los estrenos de *Mariana Pineda* (1946) con rotundo éxito de público, *La zapatera prodigiosa* (1952) y *Doña Rosita la soltera* (1952). Asimismo, resulta interesante tener en cuenta la lista de estrenos que ofrece Michel Gomes: *La maison de Bernarda Alba*, *Noces de sang*, *Jeu et théorie du Duende*<sup>4</sup>, *Yerma*, *El retablillo de Don Cristóbal*<sup>5</sup> y *El corral de Bernarda*<sup>6</sup>, durante 2014, y durante 2015: *Les Amours de Don Perlimplin avec Bélise en son jardin*<sup>7</sup>, *La Maison de Bernarda Alba* (en la Comédie Française), otra versión distinta de *La maison de Bernarda Alba* y finalmente una adaptación de la misma titulada *Alba*. Esta selección de títulos, incluida en un listado mayor y más general sobre la presencia del teatro

---

<sup>4</sup> Lectura dramatizada de la conferencia pronunciada en Buenos Aires y en La Habana en 1933, sobre “el Duende”, baile y tauromaquia típicamente andaluz.

<sup>5</sup> Teatro de títeres sobretitulado en francés.

<sup>6</sup> “Tragicomedia bufonesca inspirada en *La casa de Bernarda Alba*”, sobretitulado en francés.

<sup>7</sup> Adaptación para títeres. Una tanda de representaciones en enero y otra en agosto con sesiones escolares. “Fantasía trágico-bufonesca”.

hispano en la capital francesa, nos permite adherir a la conclusión de Gomes de que tal presencia es regular y que García Lorca es el autor español más ampliamente representado aun actualmente allende los Pirineos.

Una última consideración merece espacio antes del punto final: según reseña Torres Monreal, el contacto de García Lorca con los hispanistas e intelectuales franceses durante su vida había sido casi nulo, de modo que no fue esto determinante para la penetración del autor español en Francia; su implantación estuvo más bien relacionada con la representación de sus piezas teatrales y con las publicaciones y estudios de su obra destinados al gran público. Cabe aclarar igualmente que este conoció al poeta antes que al dramaturgo, ya que en 1935 habían aparecido las *Chansons gitanes* [*Romancero gitano*] y en 1938 el *Chant funèbre pour Ignatio Sanchez Mejias* [*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*]; luego, en 1943 y 1946 aparecieron *Poèmes du Cante Jondo* y *Anthologie poétique* respectivamente, que no fueron más que el preludio de un largo etc.

En 1954, la editorial Gallimard publica las obras completas del granadino en siete volúmenes, tres de los cuales (III, IV y V) están destinados al teatro. La traducción estuvo a cargo de prestigiosos hispanistas como Marcelle Auclair o Paul Verdevoye, quienes desaprobaron las traducciones anteriores desperdigadas en la prensa al momento de las representaciones de las piezas por considerar que los ocasionales traductores no habían acertado con la traslación de giros, expresiones idiomáticas e imágenes poéticas lorquianas. Pero es preciso reconocer que cuando Gallimard publica al poeta dramaturgo español, este ya había sido ampliamente aceptado y aplaudido por el público parisino; por lo tanto, podemos concluir que la edición colaboró con la difusión y penetración de García Lorca en Francia, pero de ninguna manera fue la causa u origen de su éxito, bien ganado antes en los escenarios merced a la labor mediadora de adaptadores, puestistas y actores.

## Referencias

Gomes, Michel (2017). "Teatro español en los escenarios de París (2014-2015)". *Signa*, vol. 26. 171-193. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19941>

Torres Monreal, Francisco (1989). "El teatro de García Lorca en Francia (1938-1973)". *Estudios Románicos*, vol. 5. 1346-1369. Disponible en: <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/80481>

## **BODAS DE SANGRE EN LA ARGENTINA**

**Norma Saura**

Universidad de Morón, Argentina  
normasaura@hotmail.com

Recibido: 16/09/2019. Aceptado: 01/10/2019.

### **Resumen**

En el presente trabajo presentamos dos reelaboraciones de *Bodas de sangre* realizadas en la Argentina. La primera tiene el valor agregado de haber sido la primera película sobre una obra de García Lorca a dos años de su violenta muerte, y con la presencia en la pantalla de Margarita Xirgu. La segunda es la versión teatral que ideara el dramaturgo y actor Juan Carlos Gené entretejiendo recuerdos propios y ficción lorquiana y que se presentara en el CELCIT de Buenos Aires en 2010 y 2011.

**Palabras clave:** García Lorca - Guibourg - Gené - Margarita Xirgu - Intratextualidad

### **BLOOD WEDDING IN ARGENTINA**

#### **Abstract**

This note studies two Argentinian reelaborations of *Blood Wedding*. The first one has got the extra value of being the first filmic adaptation of any Lorca's dramatic work, made only two years after his violent death, and with Margarita Xirgu on the screen. The second one is a theatrical version made by the playwright and actor Juan Carlos Gené mixing Lorca's fiction with his own memories, and staged in the CELCIT of Buenos Aires during 2010 and 2011.

**Keywords:** García Lorca - Guibourg - Gené - Margarita Xirgu - Intratextuality

## García Lorca en el cine argentino

En 1929 García Lorca había viajado a los Estados Unidos de Norteamérica y a Cuba. Pero en 1933 llegó el “viaje del triunfo”<sup>1</sup> a la Argentina. La Sociedad Amigos del Arte<sup>2</sup> lo invitó a dar varias conferencias en Buenos Aires y también lo hizo la actriz Lola Membrives para poner en escena *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*.

*Bodas de sangre* se había estrenado en el Teatro Beatriz de Madrid el 8 de marzo de 1933<sup>3</sup>, en mayo se vio en Barcelona y obtuvo el éxito definitivo en julio de ese mismo año, en el Teatro Maipo de Buenos Aires<sup>4</sup>. Luego la Compañía de la Membrives pasó al Teatro Avenida; el público se agolpaba para asistir a la función y conocer al autor en persona, quien gozó de numerosas entrevistas, invitaciones y de una una popularidad asombrosa de la que no se cansaba de admirarse el mismo Lorca:

No como ni un día en el hotel. Siempre estoy invitado y llevado y traído. Esta mañana firmé en la cama veinte álbumes [...] Buenos Aires tiene tres millones de habitantes pero tantas fotos han salido en esos grandes diarios que ya soy muy popular y me conocen por las calles. Esto ya no me gusta nada. Pero es para mí importantísimo porque he conquistado a un pueblo inmenso para mi teatro<sup>5</sup> (García Lorca, 1994: 1142-1143).

---

<sup>1</sup> El crítico español Miguel Pérez Ferrero, que había entrevistado a García Lorca para el *Heraldo de Madrid* a su retorno a España calificó el primer viaje como “viaje de estudios” mientras que el viaje a Buenos Aires fue realmente el “viaje del triunfo.”

<sup>2</sup> Institución que desarrolló un original modelo de gestión cultural al favorecer todas las manifestaciones artísticas entre 1924 y 1942.

<sup>3</sup> Por la Compañía de Josefina Días de Artigas y Manuel Collado.

<sup>4</sup> Ante la excelente respuesta del público, los empresarios, Lola Membrives y su esposo, solicitaron y lograron que Federico viajara a Buenos Aires.

<sup>5</sup> Escrito al dorso de una fotografía enviada a su familia desde Buenos Aires, otoño de 1933. Incluido por Miguel García Posada en su edición de las obras de García Lorca.

El crítico teatral Edmundo Guibourg (1893-1986) en un número de *Proa* en homenaje al poeta le contaba en entrevista a Mona Moncalvillo:

Un año y medio después de la muerte de García Lorca vino a mi casa, precisamente aquí, Margarita Xirgu y me dijo que quería filmar “Bodas de sangre” en homenaje a Federico con quien fuimos amigos en Buenos Aires. “¿Qué necesita de mí?” le pregunté. Margarita quería que además de escribir el guión, hiciese la película (Moncalvillo, 1998: 23).

Y así se hizo. Guibourg confesaba en otra entrevista:

[...] Me agradó dirigir cine, pero no tanto ... no tanto... Era muy engorroso, perdimos el tiempo esperando el sol en Córdoba –llovía a cada rato– cometí el error de grabar la música antes de lo debido y cuando hubo que cortar la película no me atrevía a hacerlo por no dañar la música (Naios Najchaus, 1984).

Esta película es la primera versión cinematográfica de una obra de Federico y el único documento filmico con la presencia de la Xirgu. La censura franquista prohibió su exhibición por la clara postura de los actores y por representar una posición política del director. En 1975 El Museo Municipal de Cine “Pablo Ducrós Hicken” de Buenos Aires la incluyó en el ciclo *El filme maldito en el Cine argentino*.

El español Manuel Peña Rodríguez la produjo para CIFA. La Compañía de la Xirgu cubrió los roles como en el teatro. Ella misma encarnó a la Madre, Amelia de la Torre a la Novia<sup>6</sup> y Enrique Alvarez Diosdado al Novio, mientras que Pedro López Lagar iniciaba con este filme, en el rol de Leonardo, una larga trayectoria cinematográfica en la Argentina.

Helena Cortesina, primera directora de cine en

---

<sup>6</sup> Amelia de la Torre había conocido a Federico en 1933; en la primera representación de *Bodas de sangre*. Ella representaba a la Muerte. Se cuenta que García Lorca había aprobado su participación, al afirmar que “la Muerte tiene que ser joven y bella”. A fines de 1935 Amelia le escribió a Federico pidiéndole recomendación para ingresar a la Compañía de Margarita Xirgu.

España, fue la mujer de Leonardo.

La filmación se realizó en Jesús María, provincia de Córdoba. El montaje final estuvo a cargo de la pintora y figurinista madrileña Victoria Durán, también exiliada.

Juan José Castro compuso la música y la dirigió pero su partitura excedía el metraje de la película. Unos años después compuso la ópera *Bodas de sangre*, estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 8 de agosto de 1956 bajo la dirección del músico y con la *régie* de Margarita Xirgu.

### La tragedia llevada al cine

Su autor calificó a *Bodas de sangre* de tragedia, y está claramente expuesta la lucha de los personajes, su enfrentamiento con el destino y su catástrofe.

La tragedia es un género poco frecuentado en el siglo XX. García Lorca, andaluz nacido de una cultura antigua pero también asiduo lector de los trágicos griegos, habla del duende y de la cultura de la sangre donde éste habita. Hay un vínculo entre lo trágico griego y la cultura mediterránea andaluza que Federico desnuda, un responder a la llamada de la sangre y de la tierra, un destino fatal que los protagonistas de *Bodas de sangre* no pueden eludir:

Que yo no tengo la culpa,  
Que la culpa es de la tierra  
Y de ese olor que te sale  
De los pechos y las trenzas  
(García Lorca, 1997: Acto III, cuadro 1º, 463).

En el bosque, lugar sagrado donde se realiza el ritual, sucumben el Novio y Leonardo. La Novia vuelve al pueblo, execrada, y la Madre lamenta su definitiva soledad.

En el filme los créditos son acompañados por música de raíz hispánica, donde las cuerdas y las maderas sugieren con sonidos oscuros la tragedia pasional que propone el título.

La primera macrosecuencia funciona como prólogo, pues relata la prehistoria del conflicto trágico: la muerte del esposo que la Madre recuerda en el primer cuadro de la obra teatral. La palabra está ausente en este prólogo que se compone de dos secuencias y es sostenido por la música. Un cielo claro que se va oscureciendo como anticipación del crimen y un río serrano que mueve impetuosamente la rueda del molino. Entre el cielo y la tierra los conflictos humanos. Lo que parecía una estampa bucólica se carga de tensión: tres pares de pies calzados con alpargatas se deslizan subrepticamente entre los matorrales, alternándose con los planos de otros pies bien calzados con botas, de un hombre que lleva de las riendas a su caballo. Los primeros cavan la tierra para desviar el curso del agua. Las cuerdas anuncian el crimen: el enfrentamiento de los personajes señalados a través de la metonimia, pobres y rico. Luchan y el jinete es muerto de un tiro en el pecho y no con una navaja. Queda tendido junto al agua que defendía.

La secuencia siguiente ocurre en el interior de una casa donde una mujer que está junto a sus dos niños atiende al bullicio que llega de la calle. Son los vecinos que han encontrado al muerto y lo traen al pueblo. La mujer sale y al reconocerlo cae sobre él con un trístimo “¡Ay!” El agua que fluye cierra la secuencia.

Un cartel extradiegético anunciará entonces:

Sangre resbalada gime muda canción de serpiente.

El odio se enrosca en el odio abarcando a las generaciones sucesivas. La aspereza de la campiña serrana es menos ruda que el alma de los labriegos y que su lucha por el agua que ha de dar vida a los secanos. Y el odio deja rodar los años y sigue acechando como una maldición.

He aquí un motivo para los odios y la muerte, no explicitado en la obra teatral, motivo ligado a la explotación de la tierra: la necesidad de agua de los menos favorecidos, que puede llevar al crimen para conseguirla.

El cartel citado comienza con dos versos del romance “Reyerta” del *Romancero gitano*. No será la única vez que Guibourg acuda a ese *Romancero* en claro uso de la

intratextualidad y en el contexto de homenaje a García Lorca.

Se ha elegido un orden cronológico lineal para contar la historia, con mayor duración que en la obra original ya que se actualizan situaciones que en la obra teatral son simplemente referidas por los personajes como ocurridas en el pasado.

Las relaciones entre Leonardo y la Novia están marcadas por una violenta atracción sexual y el conflicto de la mujer que quiere guardarse. En dos ocasiones aparece el "Romance de la casada infiel". Durante una conversación junto a la reja, él, sosteniéndole una mano para despedirse y ya en vísperas de su propio casamiento con la prima de la Novia, le dice: "Ni nardos ni caracolas/ tienen el cutis tan fino". Y, ya distanciados, cuando ella lleva el almuerzo a su padre, Leonardo la acosa en plena sierra, la abraza y besa a la fuerza y murmura "El almidón de tu enagua me suena en el oído como seda rasgada por cuchillos"<sup>7</sup>. La Novia amenaza con rasgarle la cara con sus uñas ante lo cual Leonardo expone la fatalidad del deseo con palabras casi iguales a las del diálogo en el bosque del tercer acto<sup>8</sup>. Ella, que ha defendido su honra, al volver a su casa jura ante una imagen de la Virgen "Tú que me oyes sabes que esto se acabó".

Una breve secuencia muestra después a la muchacha haciendo una tortilla y cantando un fragmento del "Romance sonámbulo" con su carga de presagios funestos.

Tras el casamiento del despechado Leonardo<sup>9</sup> al que asiste la Novia, se produce el asesinato del hijo mayor. La secuencia de la nana funciona como un indicador del paso del tiempo: hay un hijo, y una mujer, la de Leonardo, que

---

<sup>7</sup> El texto del romance es: "El almidón de tu enagua / me sonaba en el oído / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos".

<sup>8</sup> "Que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te sale de las carnes".

<sup>9</sup> "Tú lo quisiste. Amarrado por ti, hecho por tus manos. Tu orgullo me trajo a esto".

llora el desamor.

La macrosecuencia de la boda de la Novia con el Novio (preparativos - realización - fiesta ) es rica en motivos folclóricos: los carros floridos que llevan a los invitados hacia la iglesia, la fiesta posterior, cante y baile – pura Andalucía– pero que resultan demasiado extensos y debilitan la tensión.

En el bosque no hay leñadores ni brilla la Luna. La secuencia del duelo, elidida en la obra teatral, se representa en el filme; la Mendiga es una vieja acurrucada en su manto que por momentos se mimetiza con la vegetación y por momentos se desliza como reptando a la espera de que caigan los hombres. Las dos Niñas, las Parcas, aquí son tres y llevan en las manos objetos simbólicos: una madeja, un ovillo y las tijeras.

La Mendiga se desliza dentro de la iglesia mientras un cortejo enlutado va escoltando a la Madre. El narrador extradiegético acompaña con un fondo musical de marcha fúnebre. La Novia atraviesa el pueblo entre el rechazo y la reprobación de la gente y así entra al lugar sagrado para quedar frente a la Madre y sostener ambas el grito de sus dos soledades.

En conclusión, esta película respeta el texto original con algunas variantes que actualizan episodios narrados en aquél y agrega muy poca sustancia. Quizás lo más notable sea haber planteado el origen de los odios familiares en relación a la tierra y la posesión del agua.

### ***Un cuento para cuatro actores***

En 2010 asistimos en Buenos Aires a una representación de *Bodas de sangre*. Nos llevaban inexorablemente mi amor por Federico y su obra y la admiración por un gran hombre de teatro, director, actor él mismo, dramaturgo y maestro de actores: Juan Carlos Gené (1929-2012). La cita era en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).

Juan Carlos Gené ha reconocido en su vida la obsesiva presencia de García Lorca al que se acercó a menudo a través de poemas o fragmentos dramáticos trabajados de forma experimental con la actriz Verónica Oddó, su pareja durante los últimos treinta años de su vida.

En la ocasión que comentamos tomó un texto completo, el de *Bodas de sangre*, al que enmarcó en sus propios recuerdos de infancia. Gené tenía entonces ochenta años.

El título, *Un cuento para cuatro actores*, alude a la presencia inicial de un narrador, el mismo Gené, que plantea la reinención de sus propios recuerdos. En el año 1933, Juan Carlos tenía casi 5 años. Su madre y su tía alborotaban porque Federico había llegado a Buenos Aires. Con él presente, no podían perder la representación de *Bodas de sangre* en el Teatro Avenida. En el 34 volvieron ambas al Avenida para escuchar *Juego y teoría del duende*, a sala colmada. Así empezaba a forjarse un mito familiar. Una madre fascinada por los ojos negros del atractivo andaluz, que contaba la historia donde

[...] había un caballo sonoro e invisible, una luna que hablaba y tenía frío, una víbora en un arcón y el gato Félix. Y yo no podía comprender que un pariente del gato Félix como ese Leonardo de los Félix hiciera algo tan terrible como lo que yo escuchaba<sup>10</sup>.

Pocos años más tarde, llanto y dolor: la noticia del fusilamiento en agosto del 36. Juan Carlos volvía del colegio, donde había aprendido en la Historia Sagrada que Caín había asesinado a su hermano Abel.

[...] encontré a mi madre y a la tía Raquel abrazadas y llorando; por supuesto fue verlas así y llorar yo también [...] Fue así como supe, a mis 8 años, que existían hombres reales que asesinaban a hombres reales<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Fragmento del texto inédito mecanografiado depositado en el Archivo Juan Carlos Gené, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>11</sup> *Idem*.

Jorge Dubatti otorga valor iniciático a estos recuerdos en el sentido de que Gené supo por primera vez de la fascinación por el teatro y por García Lorca a través de su madre y su tía. Al mismo tiempo Gené habría conocido que el mito de Caín y Abel podía encarnarse en la realidad, situación que él mismo calificara de “pérdida de la inocencia” (Dubatti, 2017).

En una entrevista hecha por Juan José Santillán<sup>12</sup> a Verónica Oddó y Gené, el dramaturgo explicaba:

Hacia falta un relato para unir todas las escenas porque teníamos sólo cuatro actores y Lorca pide dos tríos. Y se me ocurrió vincular el texto con los mitos familiares que fundamentan existencias. Como la memoria siempre inventa recuerdos, y uno no sabe bien dónde termina lo real y dónde comienza lo fantástico, quise jugar con esa idea. Hubo cuatro o cinco versiones del texto. Una de las dificultades fue evitar que mi historia tenga demasiado protagonismo frente a la obra de Lorca. Por suerte tuvimos mucho tiempo para elaborar este planteo en los ensayos.

En un escenario desnudo hay cuatro sillas y una mesa, hojas secas en el piso como metonimia del secano que marchita y asfixia. Esa es la escenografía, mínima y poderosa como la música que acompaña la representación. Música extraña: la guitarra, el ritmo marcado por los golpes de las manos sobre la madera del cajón peruano o sobre la mesa, un chamamé en la fiesta de boda...

La historia fue reducida a secuencias esenciales y los cuatro actores se multiplicaron encarnando dos y tres personajes con pequeños cambios de vestimenta y de actitud. Destacó Verónica Oddó como la Madre, y también la suegra de Leonardo; Violeta Zorrilla fue la Novia y también la mujer de Leonardo; Camilo Parodi fue el Novio y Leonardo, y vestido de blanco representó a la Luna<sup>13</sup>. Gené hacía además de narrador, enlazando sus propias

---

<sup>12</sup> *Clarín*, 18/07/2010.

<sup>13</sup> Recordemos que el autor sugería que la Luna fuera encarnada por un joven leñador.

vivencias con la ficción teatral, comentando a veces, y hasta en el rol del padre de la Novia. También a él se debe la dirección de actores y la iluminación. Este particular enlace entre la memoria y la ficción produjo en los espectadores distanciamientos y temblores profundos, y favoreció el encuentro con Federico García Lorca merced a la genialidad de ese hombre de teatro que fue Juan Carlos Gené.

### Referencias

Cosentino, Olga (2015). *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Prólogo de Pablo Zunino y "Cronología" de Milagros Plaza Díaz. Buenos Aires: Corregidor.

Dubatti, Jorge (2017). "Memoria(s) de Federico García Lorca en los escenarios argentinos: historia y presente". *Letral*, n. 19. 8-30. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6666/5766>

García Lorca, Federico (1994). *Obras VI. Prosa 2. Epistolario*. Ed de Miguel Ángel García Posada. Madrid: Akal.

García Lorca, Federico (1997). *Obras completas II. Teatro*. Ed de Miguel Ángel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Moncalvillo, Mona (1998). "Guibourg y García Lorca". Entrevista. *PROA: Los cien años de Federico García Lorca*. 3ª época, n. 35, mayo-junio.

Naios Najchaus, Teresa (1984). *Conversaciones con el teatro argentino de hoy II, 1981-1984*. Entrevista a Edmundo Guibourg. Buenos Aires: Agon.

## RESEÑA

**García Lorca, Federico (2018). *Juego y teoría del duende*. Estudio y edición crítica anotada de José Javier León. Prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Athenaica, 290 pp.**

**Andrés de la Rosa Berti**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
andres\_delarosa96@hotmail.com

La obra de la que hablaré es la primera edición crítica y anotada de *Juego y teoría del duende*, a cargo del filólogo granadino José Javier León, doctorado en literatura española con la tesis que dio origen, aparte de este, al libro *El duende: hallazgo y cliché* (Sevilla: Athenaica, 2018), obra en la que estudió los antecedentes musicales y literarios del “duende lorquiano”. Actualmente es profesor de lengua, literatura española contemporánea, flamenco y canción española en el Centro de Lenguas Modernas de la Universidad de Granada.

Esta edición de *Juego y teoría del duende*, precedida por el prólogo del catedrático de literatura española Andrés Soria Olmedo, está encabezada por notas sobre los manuscritos y ediciones utilizadas en el estudio que precede a la conferencia. Este estudio se titula “Mapa y ejercicio del duende lorquiano”, consta de diecisiete capítulos mayormente breves y sirve de pilar en que el editor fundamenta una nueva versión de la conferencia propuesta en el libro. Luego de la novedosa edición de *Juego y teoría del duende*, “amenamente escoltada” de esclarecedoras notas, se incluyen dos apéndices. El primero de ellos está compuesto por ilustradores textos relacionados con el poeta granadino, entre los que se halla

una entrevista a Lorca publicada en 1930 en el *Correo de Galicia* de Buenos Aires, en la cual José Ramón Lenche narra su encuentro con el poeta en los albores de su llegada a Argentina. El segundo apéndice incluye la popular canción italiana *María Mari* en su versión dialectal napolitana, traducción al italiano y adaptaciones al español, cuplé que le sirvió a Lorca para ilustrar la potencialidad de su duende. Ambos apéndices incluyen textos mencionados en el estudio preliminar, los cuales han dado luz al editor para cimentar sus propuestas en antecedentes escritos referidos a la relación de Lorca con el arte flamenco. En el final del libro el editor nos comparte una reproducción de los facsimilares más importantes abordados en su estudio: el manuscrito original, la copia mecanografiada supervisada por Lorca y la copia mecanografiada por Juan Guerrero Luis, que sirvió de base a la primera edición impresa de la conferencia.

En el extenso estudio titulado “Mapa y ejercicio del duende lorquiano” el editor ha realizado un abordaje muy abarcador sobre el trabajo de composición y la trayectoria de la conferencia que Lorca escribió a bordo del transatlántico *Conte Grande*, y que dictó en Buenos Aires en 1933. Desde el momento en que fue manuscrita, hasta la edición final de Christopher Maurer en 1984, el texto de la conferencia ha pasado por las manos de copistas y editores, cuya labor editorial asentó una tradición de versiones que, según León, había que revisar en varios aspectos. Por ello recupera el manuscrito original y trabaja desde la filología de autor, atento a los posibles significados que sugieren las abundantes tachaduras y correcciones del poeta, comparando el manuscrito con las primeras copias mecanografiadas para detectar los errores del joven secretario personal contratado por Lorca a su llegada, que asentaron, junto con interpretaciones hechas para la primera impresión, una versión con incorrecciones que en algunos casos ni el propio Lorca alcanzó a notar.

El editor no se limita a corregir la ortografía del escrito, ni orienta sus remiendos teniendo por norte la correcta sintaxis de las frases, sino que propone cambios significativos a la última versión de la conferencia teniendo en cuenta el carácter performativo del Lorca-orador, que tuvo siempre presente al público bonaerense ante quien

leería su escrito, y revisando las diferentes opciones entre las caviló el poeta.

Por otro lado, Javier León no olvida que el texto de Lorca es sobre todo la expresión de su poética, del arte de lo carnal, lo báquico y lo primitivo. Y estudia el modo en que Lorca consigue dar vida a su duende mediante el trabajo de composición de imágenes poéticas y mediante la evocación de un heterogéneo grupo de personalidades artísticas entre las que se hallan autores como Cervantes y Quevedo, pintores como Goya y músicos como Manuel Torre.

En su conferencia, Lorca atribuye a la tradición del arte flamenco el uso del término “tener duende” como un calificativo positivo para los artistas. Sin embargo, Javier León, tras rastrear numerosos documentos en que se hace referencia al duende, elabora la hipótesis de que el sentido atribuido por el poeta a esta frase no existía hasta antes de la conferencia; por ende, dice que Lorca habría acuñado en su charla un neologismo de sentido. Para sustentar su afirmación el editor revisa las primeras apariciones del duende en escritos del siglo XVIII y en artículos de *El liberal de Sevilla* escritos por Agustín López Macías, y los compara con el significado que Lorca le otorgó a la frase. El editor también se interesa en ver cómo influyó en la elaboración del neologismo la relación del poeta con la cultura del flamenco y su amistad con el torero Ignacio Sanchez Mejías y otros exponentes claves de esta cultura.

Del contacto permanente con su fuente el editor deslinda análisis que nos evidencian el trabajo poético de Federico. De cada comentario estilístico u ortográfico desprende una reflexión en un lenguaje claro y expresivo que incita al lector a sumergirse junto con él en la observación de los manuscritos para desvelar en ellos los “pequeños pero significativos secretos” que aún esconden. Resulta muy interesante en este sentido el capítulo “Escritura *como al dictado*: ¿estado de flujo o preescritura?” en el que Javier León, al notar, en una sección del texto, un cambio significativo en la caligrafía del poeta que trasunta fluidez y velocidad en el proceso de escritura, plantea la disyuntiva de si fue escrita en un estado de inspiración poética, o más bien pertenece a un

texto previamente escrito por Lorca y que luego copió a bordo del transatlántico para insertarlo en su manuscrito.

De esta manera, el autor del prólogo se mueve con naturalidad desde el terreno de la filología a la hermenéutica y nos va haciendo partícipes de una interpretación de las imágenes lorquianas, de sus cambios y vacilaciones. Además, investiga con profundidad cada una de las referencias con las que Lorca ejemplifica su duende. Resulta particularmente interesante en este aspecto el análisis que el investigador hace del episodio de “la Niña de los Peines”, una sección narrativa que, a su criterio, funciona como núcleo de la conferencia. En el marginal y oscuro espacio de una taberna en Cádiz, se habrían juntado los protagonistas de ese episodio: un ganadero, unos matarifes, una prostituta y un “hombrín - aficionao”, todos ellos a caballo entre la veracidad biográfica y la invención artística. Según el editor este episodio compone el cuadro en que Federico encontró “los vínculos que precisaba para ligar simbólicamente su reflexión sobre las artes y el duende a tres *topoi* fundamentales de su obra poética y dramática: la fecundidad, la sangre y la muerte” (109).

La publicación de esta nueva edición de *Juego y teoría del duende* nos trae mucho más que la oportunidad de acceder al manuscrito de Lorca. Es un serio y cálido acercamiento al trabajo de composición y ejercicio de un artista. El editor se sumerge en los manuscritos y emerge para ofrecernos una versión depurada de la conferencia y un estudio preliminar profundo que tiene la virtud de darnos una visión más clara acerca de la poética lorquiana y de las numerosas fuentes que le sirvieron al poeta para darle forma en su conferencia.

## NORMAS PARA AUTORES

El *Boletín GEC* recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada número. Además, hay convocatoria permanente de trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS entrado a la siguiente URL: [boletingec.uncu.edu.ar](http://boletingec.uncu.edu.ar). Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese [aquí](#). En caso contrario, diríjase a la opción [registrarse](#). Si tuviera problemas con este proceso, puede consultar por correo electrónico escribiendo a: [boletingec@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:boletingec@ffyl.uncu.edu.ar)

La revista acepta artículos para la sección Estudios, además de reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido).

### ***Directrices de presentación***

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Arial 10 para el cuerpo del texto; Arial 9 para las citas en párrafo aparte y para la Bibliografía; Arial 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

### ***Estructura***

-Título.

-Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico.

-Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).

-Entre tres y cinco palabras clave.

-Título del artículo en inglés.

-Abstract.

-Traducción de las palabras clave.

-Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).

-Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; sólo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.

-Bibliografía: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo.

### ***Estructura de reseñas***

-Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.

-Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

-Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

### ***Aparato crítico***

-Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).

-Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Arial 9.

-Remisiones a la bibliografía:

-Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).

-Si el autor no se menciona en el párrafo, se incluye en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).

-El punto se coloca después de la referencia parentética.

-Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].

-Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.

-Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de

paginación: (Gómez, 1994).

-Bibliografía: Se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación. Se deja un espacio entre referencia y referencia.

### **Referencias bibliográficas**

SE SOLICITA COLOCAR ENLACES EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CUANDO EL TEXTO ESTÉ DISPONIBLE EN INTERNET DE LA MANERA QUE SE INDICA EN CADA CASO.

### **Libros**

Apellido, Nombre (año edición citada). *Título. Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal.

Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

Eco, Umberto (2000) [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

### **Artículos en libros de varios autores o en actas**

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". Nombre y apellido del director, coordinador o editor del volumen (si hubiera) seguido de (función.) *Título de libro. Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial. primera página-última.

Schwab, Gabriele (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido". Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim. 53-84.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

### **Artículos en revistas impresas y/o digitales**

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". *Nombre de la revista*, año, volumen y/o número. primera página-última.

Si estuviera disponible en Internet, consignar al final: Disponible en: URL o doi.

Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística*, vol. XXXIII, n. 2. 111-123. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1743/1716>

**Artículos en diarios impresos y/o digitales**

Apellido, Nombre (año). "Título del artículo". Tipo de texto si quisiera agregarse. *Nombre del periódico*, día y mes abreviado. Suplemento (entre comillas) o sección si correspondiera. primera página-última (si hubiera paginación). Disponible en: URL (si se estuviera citando versión digital).

Pacheco, Carlos (2004). "Sprengelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral". *La Nación*, 6 jun. Sección 4. 4.

Dema, Verónica (2010). "Martín Kohan: La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país". Entrevista. *La Nación*, 26 abril. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais>

**Textos publicados en blogs o páginas web**

Apellido, Nombre (año). "Título del texto". *Página web o blog*, día y mes abreviado. URL

Chomsky, Noam (2014). "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 febr. <http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies>

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun.