

Anna Werman

La Dialéctica Entre La Vida Y La Forma En Las Obras De Federico García Lorca: "El Público Y La Casa De Bernarda Alba"

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 35, 19-30

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Werman
Maria Curie-Skłodowska University
Lublin, Poland

**La Dialéctica Entre La Vida Y La Forma En Las Obras
De Federico García Lorca: *El Público Y La Casa De
Bernarda Alba***

Algunos investigadores han señalado la presencia de los elementos típicos de la estética pirandelliana en *El público* de Federico García Lorca. Sin embargo, el estudio dedicado al análisis de esta problemática es muy escaso limitándose esencialmente a mencionar las posibles influencias de la estética pirandelliana en el llamado *teatro imposible* del dramaturgo español. Nosotros creemos que los elementos pirandellianos aparecen no sólo en la vertiente innovadora de la dramaturgia lorquiana, sino que también están presentes en la vertiente tradicional. Por ello, hemos elegido *El público*, obra que representa la corriente innovadora de la creación lorquiana, y *La casa de Bernarda Alba*, un ejemplo de la vertiente tradicional, para demostrar la veracidad de nuestra tesis.

En este artículo nos centraremos en uno de los elementos más contundentes de la estética pirandelliana, es decir, en *la dicotomía entre la vida y la forma*. Cabe destacar que dicho elemento pirandelliano no es un mero caso aparte en la obra lorquiana. Creemos

que tanto en *El público* como en *La casa de Bernarda Alba* se pueden hallar los siguientes elementos pirandellianos: *el empleo de la máscara, el juego de roles, la dialéctica entre ser y parecer, la imagen de la sociedad represiva, la crisis individual del hombre, la multiplicidad de la personalidad y el suicidio o la locura como las únicas escapatorias posibles de una situación-límite.*

Federico García Lorca todavía era poeta y dramaturgo principiante cuando se publicaron los más importantes dramas de Luigi Pirandello. No hay constancia de que Lorca estuviera impresionado por la obra del italiano. Las afinidades entre las obras de ambos dramaturgos pueden ser efecto de una mera coincidencia. Sin embargo, no podemos omitir el hecho de que existen varias indicaciones de un posible encuentro de Lorca con los dramas pirandellianos. Por esta razón decidimos investigar estas fuentes que confirman la concurrencia de Lorca con la estética pirandelliana.

El primer indicio que podría señalar un posible encuentro de Lorca con la dramaturgia pirandelliana es el estreno de *Seis personajes en busca de un autor* que tuvo lugar en el teatro „Princesa” en Madrid el 22 de diciembre de 1923”.

Ian Gibson admite que es muy probable que Lorca hubiera visto esta representación antes de volver a Granada por las fiestas navideñas. (Gibson, 2008:206-207). Según los datos aportados por „El Sol” el estreno fue recibido con un gran aplauso por parte de los intelectuales madrileños. Incluso Ricardo Baeza, famoso crítico y conocedor de la literatura europea, organizó una conferencia en homenaje a Luigi Pirandello que tuvo lugar en La Residencia de Estudiantes. (Muñiz, 1997:116). Lorca solía participar activamente en todos los eventos culturales que se celebraban en la famosa „Resi” en la que estuvo viviendo entre 1919 y 1928. Además, la autora del artículo destaca el hecho de que a la hora del estreno madrileño de los *Seis personajes en busca de un autor*, todos los periódicos de la capital española anunciaban esta representación. Por tanto, la obra del italiano no pasó inadvertida.

Éste no es el único indicio de un posible acercamiento de Lorca a la dramaturgia pirandelliana. Belén Hernández incluye en su artículo

una nota que señala la colaboración de Federico García Lorca en la puesta en escena de un drama pirandelliano, *Diana e la Tuda*, que se estrenó en el „Teatro Coliseum” en 1927. Este hecho fue plasmado en „Revista Hispánica Moderna” editada por Columbia University en 1934. (Hernández, 2007)

Sabemos también, que no sólo Lorca demostraba interés por la obra del italiano. Luigi Pirandello, según los datos presentados por Ian Gibson, invitó a la compañía teatral de Margarita Xirgu con el fin de que ésa le representase *Yerma*. Esta información fue proporcionada por el mismo Lorca, quien apareció en Santander en 1934 por motivo de las actuaciones de La Barraca en la Universidad Internacional de Verano. El dramaturgo fue entrevistado por Miguel Pérez Ferrero para los lectores de „Heraldo de Madrid”. En la entrevista, Lorca alaba a Margarita Xirgu haciendo hincapié en sus increíbles dotes de actriz que consiguen atraer un vasto público al teatro. Lorca destaca que Pirandello no sólo será el anfitrión de la compañía, sino que también financiará la estancia de ésta en Italia. (Gibson, 2008:610)

La disposición de estos datos que acabamos de presentar, nos permite llegar a la conclusión de que los dos dramaturgos conocían sus obras. Así que Lorca, cuya obra es posterior a la del italiano, podía haberse inspirado en la creación dramática de Luigi Pirandello. También es posible que su estética no se basara en la experiencia de Pirandello, sino que siguiera su propio camino hacia una madurez artística. Si es así, las afinidades en las obras de ambos dramaturgos serían efecto de pura casualidad.

En este artículo nos centraremos en el problema que supone un análisis de la antítesis *vida-forma* en las obras: *El público* y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. La dialéctica entre la vida y la forma es una constante en la obra dramática de Luigi Pirandello. Este dramaturgo percibe la vida como un continuo flujo vital, una fuerza mutante que no para nunca hasta que se encuentra atrapada en una forma fija que la inmoviliza dándole su consistencia y su textura. La vida necesita poder pararse en una forma. Ésta le ayuda a establecer las reglas de la convivencia social. El conflicto que supone la dialéctica entre la vida y la forma, es decir, dos fuerzas que

se contradicen simultáneamente, no tiene arreglo. El individuo está obligado a aceptar las normas impuestas por la sociedad en la que vive para que ésta no le excluya de su comunidad. La fatalidad de esta peculiar coexistencia de la vida con la forma consiste en la imposibilidad de separar una de la otra en el contexto de la vida social.

Es la forma la que define al individuo. Sin embargo, éste no puede ser percibido por medio de una sola forma, puesto que cada uno se hace una imagen diferente de él. Incluso él mismo no es capaz de profundizar en el conocimiento sobre sí mismo, si no es a través de una forma. Por lo tanto, podemos decir que el individuo existe únicamente en la consciencia de los otros. Su personalidad, multiplicada al infinito, se ve esclavizada por unos conceptos fijos que son fruto de la capacidad de los otros para hacer familiar todo lo que es nuevo o incomprensible. La única posible salida de esta situación-límite es „haciéndose ver”. Sólo al librarse del peso de los otros, uno es capaz de descubrir la verdad sobre sí mismo. La elección de esta verdad desnuda junto con el desenmascaramiento de su verdadero yo, repercute en la vida del individuo causando su marginalización y rechazo por parte de la sociedad. Por este motivo, uno dispone sólo de dos escapatorias, el suicidio o la locura. Tanto la primera como la segunda demuestran la tragedia personal que vive el individuo al ser abandonado por los otros en el intento de vivir de acuerdo con su naturaleza. Como podemos ver, el concepto de la dialéctica entre la vida y la forma se vincula, a su vez, con otros elementos pirandellianos, como por ejemplo: el empleo de la máscara, el concepto de ser y parecer, el juego de roles, la multiplicidad de la personalidad y la elección del suicidio o de la locura como las únicas formas de enfrentarse a la realidad. Todos estos elementos, presentes en las dos obras que son objeto de nuestro estudio, se merecen un comentario aparte. En este artículo nos limitaremos exclusivamente a la investigación de la dicotomía entre la vida y la forma.

La dialéctica entre la vida y la forma aparece en *El público* en varias ocasiones. A esta dicotomía le corresponde la antítesis vida-muerte, ya que todo lo que tiene forma tiende a extinguirse; salvo una

obra de teatro que, precisamente gracias al hecho de poseer una forma, se hace eterna.

La acción de *El público* se desarrolla en un espacio suspendido entre la vida y la muerte. Se trata de un mundo irreal. La inverosimilitud de este universo se debe al estado físico y psíquico en que se encuentra su creador. El Director de escena, en el momento de la muerte, procede a revisar toda su vida. Es un hombre que se esconde detrás de una imagen falsa que le proporciona la sociedad en la que vive. Sin embargo, la razón por la cual el personaje niega sus verdaderas inclinaciones y deseos de por vida, deja de importarle en el momento de la muerte. Por este motivo, de un director de escena dedicado al teatro comercial, se convierte en un portavoz de la verdad. Lleva a cabo el proyecto de crear un teatro que no está sometido a las expectativas de la intransigente e intolerante sociedad burguesa. El teatro verdadero, es decir, „el teatro bajo la arena” tiene como el principal objetivo revelar „la verdad de las sepulturas” para que sea posible „ayudar a los muertos”. ¿Qué quieren decir estas palabras? El teatro bajo la arena se dedica a profesar la verdad de los que ya no pueden hablar por sí mismos. Sólo ellos se dan cuenta de la falsedad del mundo real. Sin embargo, los muertos no pueden dar voz de alarma ni mucho menos recuperar lo que perdieron en vida. Entonces, ¿de qué ayuda se habla en el drama? ¿De quién son las sepulturas que guardan escondida la verdad? La respuesta a estas preguntas es pronunciada por los tres Caballos Blancos: “Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas” (Lorca, 1992:117). De esta manera se hace hincapié en el tema principal de la obra. El autor retoma la cuestión de la crisis teatral empeñándose en la necesidad de crear un teatro verdadero. La interpretación de estas palabras pronunciadas por los personajes del drama pone de manifiesto dos temas principales en *El público*: el problema de la crisis personal del individuo y la preocupación por el funcionamiento del teatro español de los principios del siglo XX.

El „teatro bajo la arena” se inaugura en el sepulcro de Julieta en Verona en presencia de los principales personajes del drama: Director de escena, Hombre 1, Hombre 2, Hombre 3 que acompañan a Julieta,

los tres Caballos Blancos y el Caballo Negro. Los Caballos Blancos simbolizan los más básicos deseos e instintos humanos. Son personajes muy negativos. Están suspendidos en un espacio de tránsito entre la vida y la muerte sin poder salir de este estado. Quieren resucitar para poder experimentar todo lo que reprimían en su vida. Su aparente transformación parece ser verdadera. Hasta Julieta cree en su autenticidad. El único que no se deja engañar por las promesas de los Caballos es el Caballo Negro, el posible correlato del Hombre 1, que descubre las verdaderas inclinaciones de los Caballos Blancos. Este personaje es consciente de la falsedad del mundo externo. Representa el amor verdadero sin diferenciación de sexos.

Entre el atavío del Caballo Negro se encuentra una rueda que puede simbolizar un ciclo eterno de nacimientos y muertes, comparable con la ideología relacionada con la rueda del Samsara. (Rodríguez Pagán, 1999:31) Según el hinduismo, el Samsara es paralelo a la ignorancia del ser humano que no es capaz de conocer la verdadera naturaleza del yo. El problema consiste en la confusión entre el alma y el cuerpo. El individuo no puede librarse del mundo material que es la fuente principal de los sufrimientos. La idea de la reencarnación está presente en el diálogo sostenido por el Caballo Negro y el Caballo Blanco 1. Este diálogo constituye también la esencia de la dialéctica entre la vida y la forma:

Caballo Negro: ¿Cuatro muchachos? Todo el mundo. Una tierra de asfódelos y otra tierra de semillas. Los muertos siguen discutiendo y los vivos utilizan el bisturí. Todo el mundo.

Caballo Blanco 1: A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero la ceniza es buena.

Caballo Negro: ¡Oh frescura! ¡Oh pulpa! ¡Oh rocío! Yo como ceniza.

Julieta: No, no es buena la ceniza. ¿Quién habla de ceniza?

Caballo Blanco 1: No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana.

Caballo Negro: Forma, ¡forma! Ansia de la sangre.

Julieta: Tumulto.

Caballo Negro: Ansia de la sangre y hastío de la rueda.

(Aparecen tres Caballos Blancos, traen largos bastones de laca negra)

Los tres Caballos Blancos: Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo. Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro.

Julieta *(Retorciendo las manos)*: Forma y ceniza.

(Lorca, 1992:112-113)

Es la rueda de Samsara que de forma repetible hace volver al individuo a la vida. La forma es definida como un factor que está en un constante conflicto con la vida. Es la causa de un incesante viajar de las almas que no pueden abandonar la vida terrestre por la imposibilidad de prescindir de la forma. La existencia humana está condicionada por la forma que dirige la atención del individuo hacia las cosas mundanas.

La manzana es un frecuente símbolo de la eternidad, fecundidad o pecado. Figura como el homólogo de la vida en su aspecto más primitivo. Las manzanas contrastan con la ceniza, el símbolo de la muerte y penitencia. Incluso el lugar donde nacen las manzanas de ceniza no es accidental. Se trata del Mar Muerto. Esta comparación de dos términos antitéticos nos hace pensar en el sino de las cosas mundanas. Todo lo que vive y que, por la misma razón de vivir, posee un forma, se vuelve cenizas para renacer una y otra vez. Por tanto, la forma funciona como la principal responsable de un eterno viajar de las almas que no tienen posibilidad de hallar un paradero, pero también figura como un sinónimo de la muerte. Todo lo que tiene forma es mortal.

El presente diálogo juega con el uso de contrastes. Lorca se sirve de varios términos antitéticos que ponen de relieve la dicotomía entre la vida y la forma, como por ejemplo: *semillas* y *asfódalos*. El dramaturgo contrasta la tierra de semillas, que simboliza la vida, con la tierra de asfódalos, es decir, unas plantas que antiguamente se relacionaban con la muerte y el traspaso de las almas a los Campos Elíseos. Lo trágico de la existencia humana consiste en un constante ir

y venir de un alma ambulante que no puede encontrar paradero hasta que no se conozca a sí misma luchando en contra de la forma que la define. Por tanto, podemos decir que la forma simboliza la esclavitud. El hombre tiene que sacudirse del yugo que le oprime por medio de la verdad. Sólo ella puede devolverle la libertad.

En otra parte del drama, la forma es entendida como una máscara que oprime al ser humano. Una norma que esclaviza al individuo. La máscara que uno se pone en vida perdura incluso después de su muerte. El único modo de liberarse de la máscara es por medio de la verdad. El individuo tiene que aceptarse a sí mismo a pesar de todas las consecuencias. Tiene que elegir entre lo que quiere de verdad y lo que le imponen los otros. El diálogo que citaremos a continuación, habla de la influencia que ejercen los demás en la vida del individuo.

Hombre 1: (...)Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie. (*Los tres Caballos Blancos se agrupan inquietos*). Acostumbrados al látigo de los cocheros y a las tenazas de los herradores tenéis miedo de la verdad.

Caballo Negro: Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales.

Hombre 1: Deben desaparecer inmediatamente de este sitio. Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta, y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.

Caballo Negro: No un deseo; todos los deseos. Como tú.

Hombre 1: Yo no tengo más que un deseo.

Caballo Blanco 1: Como los caballos, nadie olvida su máscara.

Hombre 1: Yo no tengo máscara.

Director: No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

Julieta (*llorando*): ¡Máscara!

Caballo Blanco 1: Forma.

(Lorca, 1992:117-118)

La forma entendida como una máscara que se ponen los protagonistas para ocultar la verdad sobre su verdadero yo, tiene unas consecuencias trágicas en la vida del individuo. El miedo a la sociedad obliga al ser humano a ponerse una máscara que le salve de la incomprensión e intolerancia. Sin embargo, la forma en la que cae uno no puede defenderle de su propia consciencia. La aceptación de la forma no es más que prolongar una situación de muerte lenta. Es el Director de escena quien llega a esta conclusión. Según él, detrás de la máscara hay sólo muerte. En este momento la concienciación del protagonista parece llegar a su apogeo. El Director descubre la verdad sobre el mundo, pero aún no es capaz de librarse del miedo que le oprime.

El público es una obra que trata de varios temas que especialmente preocupan a García Lorca. El futuro del teatro coetáneo al autor del drama es una de las cuestiones más importantes. En *El público* se oponen dos tipos de teatro, „el teatro bajo la arena” y „el teatro al aire libre”. Lorca es partidario de la renovación teatral, por lo cual dedica muchas réplicas a la problemática de la esclavitud de la expresión teatral.

Como podemos leer en las acotaciones de *El público*, es el sepulcro el lugar predestinado a la inauguración del „teatro bajo la arena”. Un sitio un tanto controvertido como para ser la cuna del arte nuevo. „¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?” [p.150] pregunta la muerte disfrazada del Prestidigitador al Director de escena en el último cuadro del drama. Este diálogo final confirma el éxito de la transformación personal del Director de escena que al fin y al cabo rechaza „el teatro al aire libre” y todos los beneficios que éste le puede proporcionar, como por ejemplo; dinero, reconocimiento social, respeto y amor de Elena entre otros. Es un hombre consciente de la necesidad de crear un arte nuevo, libre de cualquier sugerencia por parte del público. La evolución del personaje acaba en el momento de su propia muerte. El Director de escena, liberado de la influencia de la forma, está preparado para transitar como un hombre depurado de la máscara y no como su esclavo. El cambio que se da en la mente del

Director de escena hace que el protagonista puede morir en paz con la conciencia tranquila.

Como hemos podido comprobar en la parte consagrada al estudio de *El público*, la presencia de la dicotomía entre la vida y la forma en este drama es evidente. Creemos que también en *La casa de Bernarda Alba* existen ciertos indicios que podrían confirmar la presencia de este elemento en el drama.

La forma en la estética pirandelliana suele funcionar como un sinónimo de la muerte. Es así como dicho elemento figura en *La casa de Bernarda Alba*. Son las normas sociales las que establecen el código moral que fija las reglas de la convivencia en el pueblo donde vive la familia Alba. El espectador se pone al tanto de los preceptos que imperan en la sociedad coetánea a los protagonistas del drama. Se entera de los problemas que tienen los que no se someten a las normas comúnmente aceptadas. La sociedad influye en la vida de todos los personajes de *La casa de Bernarda Alba*. Incluso, afecta a las elecciones de la protagonista titular de la obra que a pesar de ser autoritaria e independiente, se subordina al código moral establecido por la sociedad. Bernarda impone unas normas aún más rígidas a sus hijas para no convertirse en un objeto de escarnio o estigma por parte de los demás. La precaución de Bernarda causa una enorme infelicidad de sus hijas que al reprimir sus deseos empiezan a funcionar como unos personajes que, por un lado gozan de la existencia real; pero, por otro, parecen estar muertos por dentro. Figuran como unas meras apariencias que se limitan a obedecer a los requisitos de la madre. Esta observación parece estar confirmada por María Josefa que en el último cuadro consigue hablar con Martirio al escaparse de su cuarto.

María Josefa: Es verdad. Está todo muy oscuro. Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño, y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego nos sentaremos todos, y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto.

Martirio: Calle, calle.

María Josefa: Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí, y así siempre, siempre, siempre. Tú tendrás el pelo blanco, pero no vendrán las vecinas. Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo de que los perros me muerdan. ¿Me acompañarás tú a salir del campo? Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas, y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos, y los hombres fuera, sentados en sus sillas. Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua! (Lorca, 2004:124)

El presente diálogo parece afirmar la presencia de la dialéctica entre la vida y la forma en *La casa de Bernarda Alba*. La vida entendida como una fuerza mutante que no para nunca se ve encarnada en el personaje de María Josefa. Es ella la única de las mujeres que no se conforma en absoluto con la autoridad de Bernarda. La abuela simboliza los tiempos pasados en los que el hombre vivía de acuerdo con su naturaleza sin obsesionarse por la opinión social. La vida era mucho más sencilla. Nadie pretendía ser otro del que era en realidad. La gente se ayudaba mutuamente. Sin embargo, el cambio generacional ha puesto fin a esta existencia despreocupada causando un decaimiento de los valores. El amor, la pasión, la maternidad, el calor del hogar familiar han dejado sitio a la envidia, la falsa moralidad, la voluntad de estar por encima de los otros, de poseer una mejor posición económica. En la réplica de María Josefa aparece un contraste de colores, se trata de blanco y negro. El blanco corresponde a los tiempos pasados. María Josefa alude a la blancura de la espuma que a su vez simboliza la vida o, más bien, el nacimiento. El color negro se refiere al presente de los personajes de la obra. Los mantos de luto simbolizan la muerte. Incluso, el color de pelo de María Josefa es blanco, lo cual contrasta con la oscuridad que impera en casa.

La exclamación de María Josefa: “¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto” constituye una protesta de la protagonista que parece lamentarse de que en la casa de Bernarda no haya vida, sino muerte. La protagonista habla del futuro que les espera a las hermanas. Sabe que las niñas nunca podrán experimentar el amor verdadero. Nunca sabrán cómo se siente una madre al coger a su propio niño en los brazos. Por último, sabe que las hijas de Bernarda

están condenadas a la soledad, ya que no tienen verdaderos amigos en el pueblo.

Como hemos podido ver, Federico García Lorca empleó la dialéctica entre la vida y la forma tanto en *El público* como en *La casa de Bernarda Alba*. En las dos obras la forma funciona como un sinónimo de la muerte, un obstáculo que imposibilita llevar una vida feliz en el seno de la sociedad

Bibliografía

- García Lorca F., (1992, 2008): *El Público*, [in] *Obra completa V. Teatro, 3. Cine. Música*, Madrid: Editoriales Akal.
- García Lorca F., (2004): *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona: Editorial Planeta de Agostoni.
- Gibson I., (2008): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*, Barcelona: Debolsillo.
- Hernández B., "Qué traducir y el porqué de lo no traducido. El caso Pirandello", [in] *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, Universidad de Murcia, ISSN 1577-6921, N° . 13, 2007.
- Muñiz M., "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)", [in] *Quaderns d'Italia*, N° 2, 1997 (Ejemplar dedicado a: *Dalla commedia dell'Arte a Goldoni*), pags. 113-148.
- Rodríguez Pagan J. A., (1999): *El otro lado de "El público" de Lorca*, San Juan: Isla Negra Editores.