

**UNIVERSIDAD DE ARGEL 2**  
**FACULTAD DE LETRAS Y LENGUAS**  
**DEPARTAMENTO DE ALEMÁN, ESPAÑOL, ITALIANO y RUSO**



## **TESINA DE MAGISTER**

**ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL PERSONAJE FEMENINO EN  
ALGUNAS OBRAS DRAMÁTICAS LORQUIANAS Y SU  
REPERCUSIÓN: AUTOR ESPECTADOR.**

Presentada por:

**AIT ABBA RABAH**

Bajo la dirección de la Doctora:

**BEN SENOUCI GHANIA**

**Argel, 2013**

## **Dedicatoria :**

En el nombre de Allah el todo poderoso, que sin su ayuda nunca llegaré a teclear ni una letra de mi tesis.

Dedico este modesto trabajo a todos los que me apoyaron con puño y letra piso. Con todo mi cariño y mi amor para las luces de mi vida que hicieron todo paraqué pudiera seguir cuando sentía ahogo, por motivarme y darme la mano cuando sentía que el sendero era punzado, a mis miríficos padres: El Hocine, Djazira.

Gracias a esas estrellas brillantes en mi carrera que siempre estuvieron lucientes para brindarme fulgor en el laberinto de la búsqueda, ahora me toca regalar una rosa olorosa sin espinas de todo lo inmenso que me han otorgado. Con todo mi cariño está tesis se las dedico a ustedes: Ait Yahia Karima por guiarme en mis primeros pasos de profesor penene, Etahri Fadela por permitirme entrar en el vergel semántico, Hadj Aissa Zohra por abrirme las puertas del mundillo lingüístico, a Zerrouki Saliha por enseñarme las elucubraciones Max Aubianas. Del fondo de mi corazón agradezco a mi tutora Ben Senouci Ghania, es mi luz que el hombre alumbra en el alambre.

A mi hermano Rachid que en paz descanse a todas las familias: Ait Abba, Ould Younes, Ben Younes. A mi primo Mohamed que supo sacar el capullo entre mil y unas espinas, todos mis amigos que me echaron porras, a la madre de Nabil que en paz descanse , al padre de Hannachi Hichem que en paz descanse. La señora Berbar por comprarme libros y especialmente a las Doñas Adela Ocampo, Berna Lila Sánchez, Alma Iris Espinoza, y la dulzura nítida Lucila Elvira Hernández.

# I N D I C E

<b>Introducción:</b> .....	5
<b>Primer capítulo: Génesis de la semiótica y su incidencia en el teatro</b>	
1. La Semiología.....	9
1.1. Definición de la semiología.....	10
1.2. Las funciones.....	11
1.2. 1. La función referencial.....	12
1.2. 2. La función emotiva.....	12
1.2. 3. La función connotativa.....	12
1.2. 4. La función poética o estética.....	13
1.2. 5. La función fática.....	13
1.2. 6. La función metalingüística.....	13
1.2. 7. Función locutoria o locutiva.....	14
1.3 la significación: forma y sustancia del signo: El signo, el significante y la significación: .....	14
1.4 Pensadores de la semiología.....	15
1.4.1. Ferdinand de Saussure.....	16
1.4 .2. Charles Pierce .....	16
1.4 .3. Roland Barthes.....	17
1.4 .4. Algirdas Julien Greimas.....	17
1.4 .5. Umberto Eco.....	18
1.5. La semiología en el teatro.....	19
1.5. 1. Los primeros albores de la semiología dramática.....	24
1.5. 2. El texto dramático.....	25
1.5.3. Características del texto dramático.....	26
1.5.4. Espacialidad.....	28
1.5.5. Temporalidad.....	28
1.5.6. Personaje.....	29
1.5.7. Conflicto y clímax.....	30

1.5.8. Tema.....	31
1.5.9. Modalidades discursivas básicas: parlamentos y acotaciones.....	31
1.6. Las formas de los parlamentos.....	32
1.6. 1. Monólogo.....	32
1.6. 2. El diálogo.....	32
1.7. Crónica hagiográfica del teatro español.....	37
1.7. 1 El coliseo medieval.....	37
1.7.2. El drama del Siglo XVI.....	38
1.7.3. El espectáculo teatral del Siglo de Oro .....	39
1.7.4. La palestra teatral de la Ilustración.....	40
1.7.5. El palenque teatral romántico.....	41
1.7.6. El théâtreum del Siglo XX.....	42
1.7.7. El teatro durante el franquismo.....	43
1. 8. La mujer en la literatura y en los textos literarios y dramáticos.....	45
1.8.1. La mujer descrita por la pluma masculina .....	48
Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (primera mitad del siglo XIV).....	48
Fray Luis de León (1527-1591).....	48
Federico García Lorca: (1898-1936).....	48

**Segundo capítulo: Lorca vida, producción literaria y muerte.**

1. Lorca el poeta dramaturgo .....	50
1.2. Crono-biografía de Lorca.....	50
1.2.1 Infancia y estudios.....	51
1.2.2. Impresiones y paisajes.....	53
1.2.3. Residencia Estudiantil.....	54
1.2.4. El libro de poemas.....	56
1.2.5. Otra vez a la cuna granadina.....	56
1.2.6. Las amistades brotadas en la “Resi” .....	57
1.2.7. La generación del 27.....	58
1.2.8. Lorca un intelectual solo en la soledad.....	58

1.2. 9. Un poeta en Nueva York .....	59
1.2. 10. Lorca en La Habana.....	62
1.2. 11. La Barraca.....	63
1.2. 12. La muerte.....	65
2. El simbolismo.....	68
2.1. El simbolismo hispánico.....	69
2.2. Rubén Darío.....	70
2.3. Juan Ramón Jiménez.....	70
2.4. Valle-Inclán .....	71
2.5. La pluma simbolista lorquiana.....	72
2.6. Elementos de la simbología de Lorca.....	74
2.6.1. Manzana.....	74
2.6.2. Aire.....	75
2.6.3. Trigo.....	75
2.6.4. Agua.....	76
2.6.5. Fuego.....	76
2.6.6. Tierra.....	77
3. El teatro de Lorca.....	77
3.1. Lorca y la mujer.....	78
3.2. El théâtre lorquiano cobija la afligida.....	81
3.3.1 MARIANA PINEDA.....	84
3.3.2 Belisa.....	84
3.3.3. Bernarda Alba.....	84
3.3.4 Yerma y Doña Rosita la soltera.....	85
 <b>Tercer capítulo: Yerma y Doña Rosita la soltera el haz y el envés dela aflicción.</b>	
1. Doña Rosita la soltera.....	88
1.1 La denominación del drama.....	89
1.2 La estructura del drama .....	90
1.3. Los personajes.....	93

1.4. La hervida paulatina de la trama .....	98
1.5. El dramatismo rezume de hipertermia.....	109
1.6. Conclusión.....	111
2. Yerma: Las mujeres en la España de Lorca.....	114
2.1 La mujer estéril antes-Yerma.....	115
2.2 Introducción lorquiana.....	117
2.3. Argumento de la obra .....	117
2.4. Yerma poema trágico.....	117
2.5. Análisis de la obra .....	119
2.6. Análisis del diálogo y los actos.....	120
2.7. Los emplazamientos alegóricos.....	128
2.8. Estructura y personajes.....	129
2.9. De la asfixia penosa a la hecatombe .....	133
2.10. Conclusión.....	136
Conclusiones.....	138
Anexo.....	140
5. Bibliografía.....	145

## Introducción:

El fénix granadino, paladín del confalón femenino se zambulló en los pontos del estro lírico, y del coliseo trágico, como Antonio el camborio, aguantó los dolores cuando contra vendaval y resaca paraqué su marquesado artístico despanzurrase en un teatro femenino y una poesía masculina, guerreando contra la robustez de las ráfagas ultraderechistas del franquismo, y una sociedad que vituperaba con la pluma y la yuruma de sus solapadas sensiblerías, sobrepujando por la tolvanera de su gitanismo y confluyendo en la mortandad del perdigón que deslió en su corazón, mermando su lastimoso elfo.

Poeta y dramaturgo andaluz, resolló y anheló abismalmente la herencia de su casta granadina que goteaba de una loción que huele a flamenco, enfilado a diestramente por las gamas de esta índole centelleante y la pintura en su tierna lozanía, la disparidad de enternecimientos se enjalbegaba más desteñida después de sus polimorfos periplos en la Habana, Madrid, Nueva York, que diseñaron tenebrosamente el altibajo emotivo del dramaturgo.

Con el germen de este cismo afectivo, y su percepción como adalid del sexo débil, podemos delimitar el tema de nuestro trabajo titulado: análisis estructural del personaje femenino en la obra de Lorca y su repercusión. (Casos de estudio: “Yerma y Doña Rosita la soltera”). En otras palabras, analizaremos, deduciendo, las peculiares llagas teatrales lorquianas ensortijadas en dos obras cuyas heroínas son dos mujeres afligidas.

Yerma y Doña Rosita la soltera, reverencian esa perpendicular reseña delineada como dramas compuestos en la etapa más floreciente del dramaturgo, poniendo su pluma juvenil en el primer debut de su peldaño literario, para ilusionar a Yerma una cuna quimérica, y empuñar a Doña Rosita un primo como una charrasca filosa. Ambas obras relatan una tragedia, pésimo, la misma tragedia, una ausencia del hombre, pero siempre con su presencia, Juan presente pero no fecunda, el primo enamora, pero embauca en las tierras argentinas, y la mujer lorquiana sigue bebiendo cianuro en cáliz de oro. Variadas son las protagonistas que circulan en su coliseo, pero simbolizan a Federico(a) su achaque y su sociedad. Ambas alambican aflicción y tribulación, amargura y daño, languidez y desdicha al converger e inclinarse hacia el foco de Yerma y Rosita, concediendo a percibir el amor de Juan, la hombría que emana de Víctor, el calabozo del lar en el campo, la vanguardia civil que encarnan las hermanas de Juan, la sociedad engañosa que se traduce en la Vieja, y de otro tono, otra sequedad, pero sin acoplamiento, ‘Ahí está la solterona, A esa ya no hay quien le clave el diente’ frases como dos venablos hirientes en un corazón de una rosa joven que rápido se marchitó por un desengaño, y se aplastó por las garras de una sociedad sin piedad, la sola consolación se halla en ... mujeres, el ama y la tía.

Oh, falso amor, pocas veces das placer y abarrotas el dolor, un refrán que sintetiza serenamente la azacana ojeada lorquiana del vivir; el querer como chispazo puesto en la plétórica obra eclipsada. Gracia Lorca, en sus dramas, usaba un tinte atezado para otear el pliego enjalbegado en un oxímoron querer/chasco que se entrelazan en sus adentros.

Entre las mil y unas raíces que nos animaron para seleccionar esta temática y en medio de los propósitos buscados, aparte de nuestra afición por la faena del dramaturgo, el querer

indagar en su teatro, tomando en cuenta su manera de describir los sufrimientos del personaje femenino siendo homosexual , puesto que era difícil salir del armario en la España de aquella época , y como se repercutió su visión y como diseñó el dolor de dos mujeres secas , por diversas razones , pero un mismo destino que es la tristeza y la aflicción, dicho eso para intentar interpretar la consideración relevante en la comprensión de la variedad particular del habla del fénix granadino y con fin de destapar el disfraz por la mujer lorquiana en su propia obra.

Devoción y tránsito, destello y lobreguez, la chispa cariñosa se apaga en la hoguera Yermana como resultado una muerte trágica de Juan, en la omisión acerba en Rosita. Total obra de Lorca recorre por ese ultra-único sendero que desemboca inapelablemente al colofón trágico , en nuestra investigación nos focalizaremos sobre el análisis de los acaecimientos de las heroínas analizando los sucesos dramáticos a través de los actos y su repercusión mencionando que Yerma presenta tajantemente el problema de la infecundidad, un ‘yerro’ en la sociedad de los años treinta, buscando en balde un fruto en sus entrañas que Juan, se lo impugna inflexiblemente, lo que final desemboca a una escabechina por las manos de Yerma a Juan. Dona Rosita, es la vida mensa por fuera y quemada por dentro, una sátira de la cursi social de la España de Lorca, Doña Rosita es una tragicomedia que relata la inexpugnable espera de la joven que se envejece de acto en acto, por una alusión fantasmagórica del amado, unas retrospectivas atestadas de lamentaciones y dolores de la heroína, de sacrificio y de comprensión por las que la rodean.

En enteras obras lorquianas, las mujeres, son erradas en una maraña melodramática a rizoma de unas ramificaciones que frecuentan a elevación social y biológica; Yerma y Rosita son el dechado por excelencia puesto que padecen polifacéticos titubeos, poniendo en tela de juicio la sequedad y la honradez de la protagonista en la primera, y la honorabilidad y la espera en balde para la segunda, se ‘adueñan’ de unas idiosincrasias mujeriles que le vierten enigmáticamente más arcano al personaje dramático lorquiano.

La lobreguez del amor lorquiano escudriñó un sinfín de interrogantes, solo se pudo expresar a través de su teatro y su poesía, un arte auténtico de desquite y fervor, amén de arrojo y bravura, para rifar con los farallones sensibleros y sociales, erigió un regio castillo teatral que quita la sal derramada sobre las más auténticas heridas de la mujer y de Lorca, el enfoque es poner al descubrimiento los valores que ciegan la sociedad de aquel entonces y siguen emponzoñando hasta hoy y lucir el tratamiento casi quirúrgico que Lorca supo dar a sus personajes dramáticos, básicamente lo de la mujer, puesto que era un ferviente adalid en la feroz lucha femenina bajo la siguiente problemática:

¿Enfoque y trama de la dualidad infecundidad/soltería y lo polifacético personaje femenino en el texto dramático lorquiano como repercusión en la vida del dramaturgo, y un espejo reflejo al lector? Dicho esto: ¿serán Yerma y Rosita el haz y el envés de un mismo suplicio? A sabiendas que Lorca era un paladín de la mujer ¿logró su teatro a exteriorizar una aflicción mujeril? Será que al remate ¿la estéril y la soltera son una doble cara de la misma moneda que es el desconsuelo?

El trabajo se repartirá en tres capítulos: en el primero, veremos la incidencia semiológica en el teatro y una cronobiografía del teatro español. En el segundo con un abanico simbólico contaremos las etapas más trascendentales de la vida del dramaturgo, su *theatrum* simbolista y poético, y el papel de las mujeres que desfilaban en su teatro. El tercer capítulo será un análisis de dos obras teatrales lorquianas que son: *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*.

## 1. La Semiología:

Génesis de la semiótica y su incidencia en el teatro:

*“El cerebro es un aparato con el cual pensamos que pensamos”*. Bierce.

La misiva comunicativa que es un trance actínido del acto humano y animal a la vez depende de su índole y surgió desde los primeros momentos en los que el hombre quiso expresarse, desde que el hombre pisó la terráquea desempeño un menester interminable para poder vivir, sobrevivir, hacer, rehacer, y en remate morir, ya que el camino entre cuna y cementerio es corto, nuestros antecesores en su reyerta por la perduración y en dictamen a sus instintos se vieron ineludibles a enredar a quienes les rodean, sus impresiones, conmisericordias y emociones. Para ellos se valieron de la mímica, de las exteriorizaciones humanas y las interjecciones, lo que constituyó un lenguaje biológico.

Posteriormente se alzó la jerigonza hablada y las manifestaciones pictóricas, se exhiben las pinturas rupestres, los jeroglíficos; pujando así el hombre, por primera tanda en el coliseo de su vida, a exteriorizar su axioma de un modoso tenor gráfico. El raciocinio humano se zafó de su escondrijo tosco a lo áspero monzónico primitivo, y enmendó cada vez más complejo y ecléctico, acorde a este y como cancillería representación del auto-mismo, su ensanchamiento gráfico se afligió una evolución semejante, sobrepujado de los principales emblemas simples y esquemáticos que pimpollecen la realidad más adyacente de sus artífices a las hirsutas composiciones de hoy, sugestionadas en todas las urdimbres macizas de la vida y del quehacer humano, coadyuvadas por un sinfín de técnicas y distanciadas en muchas coyunturas de lo trillado vivido conocido, o aún pacta enigmático.

Hogaño podemos departir del lenguaje de las imágenes, de una semiótica de las imágenes, de representaciones teatrales y cinematográficas, de su interpretación, de la imagen como información, del teatro como transmisión de un sentimiento ocultado o chamuscado de un toque primordial y no secundario, la comunicación, el diálogo, la representación teatral; éstas son las veredas que asienten a las personas que se instituyan y compaginen sus diligencias para empacar propósitos comunes; todo ello es lo que asiente que las estructuras se desarrollen y se alcancen las culminaciones.

La representación teatral como medio de comunicación arrebuja los procesos mediante los cuales se vocea y se coge la información. No toda la información usufructúa mérito efusivo, una comunicación es truncada a menos que se admita y se intuya, el empeño ilustre de una obra teatral pulida por la semiología, es hacer que el receptor deduzca la intención del emisor.

El estudio de la obra teatral y de la semiótica dentro de la buhardilla literaria es la continuación hacia adelante con mente brillante, de obras anteriores, en particular teatrales: el aprendizaje de la poética dramática. El estudio de la literatura y particularmente el teatro conlleva por extensión un análisis equidistante e integrado de la ideología dramática teatral de la historia lumbrera dramática y de las claraboyas troneras por los personajes y lo que desempeñan como papel artístico dentro de la obra mismísima, vía bando dramático, técnicas

de bifurcación en las sierras montañosas literarias, y mensajes recónditos descodificados por la semiología.

La literatura corresponde a la actividad artística, creadora esto es arte y creación, perteneciente a los estudios literarios; podríamos decir que es el saber y erudición que se codea con la ciencia positiva, en parte, conjunto de conocimiento racional, coherente, y por ser coherentes y racionales son conocimiento y por ende saber y hasta diríamos saber-hacer, saber-hacer: crítica análisis.

Cabe señalar que hay ciertos prosélitos que avalan, que la obra dramática fue ahuyentada del alma del autor para ser regocijada, justipreciada, vivida de cierta manera fantasmagórica, desatender su estudio no puede menos que malograrla, despreciarla, desacralizarla, otros son correligionarios de los estudios dramáticos desde una perspectiva científica positiva... eso es: encarar el arte dramático desde un ángulo intelectual, racional, casualidad científica, método genético, método cuantitativo, etc... el estudio de una obra teatral/género literario/movimiento de literatura. Deben descollar tanto los aspectos individuales, únicos y particulares que lo identifican como los aspectos generales universales que lo emparentan con la herencia de la literatura humana.

Un interrogante que brota del capullo, en el sendero del estudio y análisis estructural de las obras teatrales y particularmente de los personajes dentro de las piecillas y en sus primeros compases sería el siguiente: ¿sirve el estudio de la semiología y la estructura literaria? ¿es requisito indispensable para la lectura y comprensión de una obra de arte? ¿Para los contemporáneos? ¿Para las generaciones posteriores? El dramaturgo de una obra la escribió con tal de que fuera un mensaje comunicativo cognoscible.

En el desenvolvimiento de toda obra teatral literaria late detrás de ella, a su alrededor y un trasfondo histórico, ideológico, lingüístico, semiológico, o sentimental: “Doña Rosita la soltera” la definía Lorca como la mujer requemada por dentro, feliz por fuera. Tal como el bronce, la piedra para la escultura, el óleo para la pintura, el lenguaje es la materia prima de la literatura y del eslabonamiento de cada obra teatral, y este lenguaje no es estático como el bronce,..., sino creación humana dinámica siempre y constantemente en evolución: es una herencia de una cultura en crescendo.

Se nos impone movernos pasar por los senderos semiológicos para acercarnos a una interpretación de una obra teatral:

### **1.1. Definición de la semiología:**

La palabra semiología cuya etimología proviene del griego (semeíon= signo) y (logos= discurso, estudio, tratado).<sup>1</sup>

“la Semiología o Semiótica es la disciplina que aborda la interpretación y producción del sentido. Esto significa que estudia fenómenos significantes, objetos de sentidos, sistemas de significación, lenguajes, discursos y los procesos a ellos asociados: la producción e interpretación. Toda producción e

---

<sup>1</sup> <http://linguisticaunlz.wordpress.com/unidad-1-lenguaje-y-modelos-semioticos/>

interpretación del sentido constituye una práctica significante, un proceso de semiosis que vehiculiza mediante signos y se materializa en textos”<sup>2</sup>

La Semiosis: es un proceso que se interpreta en la mente del intérprete y se inicia con la percepción del signo y se finaliza con la presencia en su mente del objeto del signo.

Partiendo de eso deduciremos que la Semiología es una instrucción o sapiencia a de un estudio de semiosis y objetos puntualizados y la manera de apostillarlos, un estudio de los sistemas, de signos: idiomas, códigos señalizaciones, etc.. La lengua sería una parte de la semiología y tajantemente del texto dramático, con su distinción textual y literaria. La semiología fue concebida por Ferdinand de Saussure como:

*“la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, la lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares...”*<sup>3</sup>

Tampoco debe confundirse la semiología así definida con la semiología médica que es un estudio de los síntomas e indicios naturales

Desde sus primeros albores, esta teoría fue pieza de instrucción estudiada sobre todo por parte de los lógicos, bajo el nombre de semántica general: fornido intervalo que se dio y muy tardíamente el abillantador programa de Saussure incoó a exudar en vías de hechura, al punto de que en el 1964, Roland Barthes puede preludiar sus moléculas de semiología señalando que:

*“Como la semiología no ha sido aún edificada, es comprensible que no exista ningún manual acerca de este método de análisis; más aún: en razón de su carácter extensivo (puesto que será la ciencia de todos los sistemas de signos), la semiología no podrá ser tratada didácticamente hasta que esos sistemas hayan sido reconstituidos empíricamente.”*<sup>4</sup>

Cabe señalar la diferencia entre: semiología, semántica (“estudio general de los signos”, especialmente no lingüísticos), y semántica (estudio del sentido de los significantes lingüísticos).

## **1.2. Las funciones:**

Partiendo del trazo o la aclaración de que la semiología es la ciencia que estudia los sistemas de los signos: lenguas, códigos, señalizaciones, etc ... el idioma sería una parte imprescindible de la semiología, simplemente es el más importante de dichos sistemas, así pues podríamos concebir una ciencia que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social, podría modelar parte de la psicología comunitaria y peculiarmente el estudio teatral, por cierto empezando por el signo y las funciones, el teórico Roman Jakobson, especificó

---

<sup>2</sup> Klinkengerg, J. M. (2006): *“Précis de sémiotique générale”, “Manuel de semiótica general”*. Traducido por: Gonzalo Baquero Heredia. Editorial; Fundación Universidad de Bogota, p. 36.

<sup>3</sup> Guiraud, P. (1972): *“La semiología”*. Editorial: Presse universitaires de France: Paris, p. 7.

<sup>4</sup> Serrano, S. 2001: *“La semiótica: una introducción a la teoría de los signos”*. Edición Montesinos, p. 19.

seis funciones lingüísticas y su análisis aún es efectivo para todas las guías de comunicación. La incógnita de las funciones está supeditada al medio de comunicación del mensaje, tenemos aquí una sucinta muestra de las funciones que son por orden:

### **1.2. 1. La función referencial:**

Es el zócalo de toda comunicación. Precisa la ligazón entre el mensaje y el objeto al que hace mención. Su problema elemental reside en enunciar, a la determinación del referente, una advertencia verdadera, es decir objetiva acatada y cotejada. Es el objeto del silogismo y de las heterogéneas ciencias que son códigos cuya incumbencia sustancial estriba en rehuir toda barahúnda entre el signo y la cosa, entre un mensaje y la realidad codificada.

### **1.2. 2. La función emotiva:**

Define las relaciones entre el mensaje y el emisor. Cuando nosotros transmitimos por medio del habla o de cualquier otro procedimiento de significación acuñamos arquetipos concernientes a la naturaleza del referente (o sea la función referencial), pero también podemos exteriorizar nuestro ademán con respecto a ese objeto: empalagoso o amargo, bonito o desagradable, íntegro o inconcluso.

Pero no debemos aturdir la manifestación espontánea de las emociones, del carácter, del germen social, etc. que sólo son estelas naturales, con la utilización que se puede hacer de ellos con el objeto de comunicar, ambas funciones: referencial y emotiva son las pautas a la vez sumadas convergentes y concurrentes de la comunicación. Por eso con reiteración hablamos de la “doble función del lenguaje”: una es cognoscitiva (capaz de entender y conocer) y objetiva, la otra afectiva y subjetiva. Se conllevan tipos de codificación muy diferentes, teniendo la segunda su raíz en las mutaciones estilísticas y en connotaciones.

El objeto de un código científico se fundamenta en contrarrestar esas variantes y esos méritos connotativos mientras que los códigos científicos estéticos los rejuvenecen de un buen pie y los deslían.

### **1.2. 3. La función connotativa:**

Define las idas y vueltas entre el mensaje y el receptor, pues toda comunicación tiene por objeto conseguir una creación de este último. La comunicación puede trasladar ya sea al razonamiento o a la emotividad y afectividad del receptor, y atinamos en este estado de nivel, la misma distinción con la función emotiva.

Del primer caso dimanar todos los códigos de señalización, los programas que tienen como meta de estructurarlos, las faenas en común, del segundo caso descienden los códigos sociales y estéticos que tienen como objetivo de alistar y movilizar de un consorcio participativo y mental el receptor. Esta función se adueña una gran transcendencia con el cine y el teatro, en la cual la cabida argumental referencial de los signos que afilian a una motivación del aceptante, ya sea condicionándolo por reincidencia o desencadenado conservadurismos emotivos y afectivos subconscientes.

#### **1.2. 4. La función poética o estética:**

Es la relación del mensaje consigo mismo, aquí el alusivo se canjea en objeto de la comunicación, es definida por Roman Jakobson como:

*“la relación del mensaje consigo mismo, es la función estética por excelencia: en las artes, el referente es el mensaje que deja de ser el utensilio de la comunicación para convertirse en su objeto, las artes y la literatura legitiman y crean mensajes, tanto que objetos y más allá de los signos inmediatos a una semiología particular: estilización, hipóstasis del significante, simbolización, etc.”<sup>5</sup>*

#### **1.2. 5. La función fática:**

Tiene por objeto, enunciar, proseguir o empantanar la comunicación, son los signos “que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación” , para evidenciar si el giro del circuito funciona... la función fática desempeña un papel muy importante , en todos los modos de comunión , eucaristías de la iglesia, ceremonias y ritos, solemnidades, discursos, arengas, conversaciones familiares, amorosas, donde el contacto de la comunicación tiene menos importancia que el hecho de la presencia y de la reafirmación de adhesión al grupo.

Se repiten las mismas palabras, los mismos gestos, se cuentan las mismas historias, lo que torna una comunicación absurda, insoportable para la persona extraña; pero eufórica para el sujeto que “participa”, para el que se siente “aludido” y se vuelve penosa desde el momento en que ese sujeto se aparta de ella.

El referente del mensaje fático es el propio mensaje y el del mensaje emotivo, el emisor.

#### **1.2. 6. La función metalingüística:**

Su tarea primaria es de arrojar luz y definir el objeto de los signos que corren el riesgo de no ser resueltos por el receptor, cuando se usa, se acude al código del cual el signo lingüístico extrae su significación , por ejemplo ponemos una palabra entre comillas y precisamos “semiología en el sentido médico del término”, de ese modo la función metalingüística cursa el signo al código del cual extrae su carácter y valor significativo , es la piedra angular en todas las artes: la taquigrafía es una señal del código. Del mismo modo un relato puede ser objeto de distintos análisis e interpretaciones según el estilo: romántico, realista, surrealista, cubista, etc ... de la función metalingüística procede también la elección del vehículo o medio del mensaje. El marco de un cuadro, la tapa de un libro, señalan la naturaleza del código.

---

<sup>5</sup> Guiraud, P. Op, cit., p. 13.

## 1.2. 7. Función locutoria o locutiva:

Afecta al emisor y al receptor x mediante la emisión de la comunicación por parte del emisor cambia la actitud del receptor x, el emisor pretende cambiar la forma de pensar del receptor (frases interrogativas).<sup>6</sup>

## 1.3 la significación: forma y sustancia del signo: El signo, el significante y la significación:

Un signo es un acicate—o sea un constituyente y una sustancia hiperestésica- en la cual la percepción cerebral y mental a la vez está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función revivir con el objeto de avecindarse un circular comunicativo imagen percepción mental.

En cuanto a la comunicación: esta aclaración aparta los atisbos no naturales. Se dice comúnmente que el nubarrón es signo del sirimiri, el hollín signo de fogata, empero la semiología les rebate ‘el stading’ de signo porque el cielo anubarrado posee igual empeño de enterarnos una información que el lobero y el malhechor que se apoltronan dejando huellas en farándula de sus operaciones y sin embargo esos indicios pueden ser utilizados como signos, el signo es siempre la marca de una intención de comunicar un sentido:

*“El signo semiótico no es una cosa ni un nombre, sino un concepto y una imagen acústica, ésta no es el sonido material puramente físico, sino la huella psíquica de tal sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos: es una representación sensorial, y si llegamos a llamarla material, ha de entenderse sólo por oposición al otro término asociado con ella, es decir, al concepto, generalmente más abstracto.”<sup>7</sup>*

Ulteriormente el estudio saussuriano define la psíquica de la imagen y la acción, que puede ser teatral se discierne en cuanto analizamos. Llama dicho autor “ signo” frecuente ejercer en la lengua corriente como nombramiento de la misma “imagen acústica teatral” , para soslayar todo confuso dictamina llamar “significante” a la imagen “imagen acústica” y “ significado” al “concepto” , entre “significante” y “significado” componen el “signo”

Signo = significante + significado

Toda la conjetura teórica de Saussure se cimenta en su afirmación de que el signo lingüístico que adjunta la semiología mismísima es arbitrario: si en castellano el significante “agua” designa el significado (o concepto) “agua” no es porque entre imagen acústica y concepto haya ninguna única trabazón, sino por un mero sentimiento social, de hecho, el significante “fuente” podría maravillosamente, por ejemplo, apellidar el significado “pozo” si tal designación hubiera adquirido dicho asenso.

Para el ayo de Ginebra, “significado” era “concepto”. Los “significantes” eran, pues, meros acarreadores o transmisores de “conceptos”, es la idea tan aséptica como pobre, plana

<sup>6</sup> <http://recursostic.educacion.es/secundaria/edad/4esolengualiteratura/textos/contenidos.pdf>

<sup>7</sup> Zecchetto, V. (2002): *“Danza de los signos: nociones de semiótica general”*. Ediciones Abya-Yala: Quito Ecuador, p. 10.

de la profunda de la tridimensional realidad idiomática. Los “significantes” no transmiten “conceptos”, sino delicados complejos funcionales. Un “significante” (una imagen acústica) arranca en el hablante de un ajobo psíquico de índole embrollada, enunciado generalmente por un concepto.

Hay que porfiar insistiendo sobre la fresca definición de estos términos, porque cada uno de ellos tiene un añejo léxico muy apelmazado. La forma es lo que podría ser reseñado exhaustiva y meramente con adherencia y coherencia “criterios epistemológicos”, por la lingüística, sin entablar a ninguna hipótesis extralingüística; la sustancia es la miscelánea de las cataduras de las rarezas lingüísticas que no se permitieron ser descritas sin recurrir a premisas extralingüísticas.

#### **1.4 Pensadores de la semiología:**

Semiología o semiótica es todo estudio de la producción de significado, buenamente, la primera semiótica es la lingüística, que estudia la producción de significados por medio de las lenguas naturales o idiomas. No obstante, la actividad humana de la significación no se agota ni con la comunicación idiomática verbal ni con sus posibles transcripciones escritas.

Entendemos también la historia que nos cuenta un cuadro de pintura o unos frescos en la pared, leemos tiras de tebeo que no tienen palabras, podemos ser aficionados al cine mudo o sacar consecuencias de una representación de mimo, incluso cuando el teatro y cine sonoro y la representación teatral tiene detrás un texto, sus significados, no son sólo los transmitidos de modo verbal.

Además, encontramos significados donde a primera vista parecía que no los hubiera, como por ejemplo, las risas teatrales, que son fingidas pero hacen creer al espectador que el personaje vive una situación alegre y que al remate de la pieza se percata que su vida fue una ‘bebida de quinina’.

En suma, el ser humano es el rey de los signos, y creó muchos sistemas de signos: desde las señales de humo al lenguaje de las banderas, desde la liturgia a las señales de tráfico, convirtió en códigos, según lo que vimos manifestaciones que inicialmente no surgieron para la comunicación. Es capaz, en fin, de hacer signo(al menos para sí mismo) de cualquier cosa: unas cuantas cañas entremezcladas con escayola son recogidas de un derribo y puestas sobre una peana porque significaron “escultura” para la sensibilidad artística.

. Ferdinand de Saussure: (1875-1913)

*“No hay nada más idóneo que la lengua para hacer comprender la naturaleza del problema semiológico.”<sup>8</sup>*

. Charles Sanders Peirce: (1839-1914)

*“Personas diferentes tienen modos tan maravillosamente de pensar.”*

---

<sup>8</sup> Zecchetto ,V. Vicente ,K. Maro ,M: “Seis semiólogos en busca del autor”, p. 13:  
<http://books.google.es/books?id=G8G3FZYUJOYC&pg=PA93&dq=%E2%80%9CSeis+semi%C3%B3logos+en+busca+del+autor%E2%80%9D,&hl=es&sa=X&ei=LKyduUaal7SI7Aap4YCADA&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=%E2%80%9CSeis%20semi%C3%B3logos%20en%20busca%20del%20autor%E2%80%9D%2C&f=false>

. Roland Barthes: (1915-1980)

*“Siempre asocié la actividad intelectual con un goce ...¿ qué otra cosa es para él una idea sino un enrojecimiento del placer”*

. Umberto Eco: (1932- )

*“Por más tolerante que uno sea con las opiniones de los demás, cada uno debe poder enunciar las propias; al menos sobre las cuestiones fundamentales.”*

### **1.4.1. Ferdinand de Saussure :**

Nació en Ginebra (Suiza), el 26 de Noviembre de 1857. Demacración de una de las más vetustas familias de la villa, de gentío intelectual con concluyente adiestramiento científico, y que contaba, entre sus progenitores con geógrafos, matemáticos, físicos, botánicos, y trotamundos.

Un idioma es una ordenanza, cada componente está distribuido y sistematizado para contonearse en tono aunado. Saussure aspiró cavilar la vía y el organigrama sistemático de la lengua como parte de la ciencia general que estudia los signos, y que él llamó “semiología”. Afirmando al respeto:

*“la lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por tanto comparable a la escritura, al alfabeto de los sordos mudos, los ritos simbólicos, a la forma de urbanidad, a las señas militares, etc. Solo que es el más importante de esos sistemas. Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la sociedad; formaría una parte de la psicología social, y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos semiología (del griego semeion, signos)...”<sup>9</sup>*

La creación Saussuriana descompone máxime el signo lingüístico e instaure una ordenación que admite deslindar de por medio de múltiples composturas del lenguaje, Saussure está considerado el cortés y patrono fundador de la lingüística estructural y del estructuralismo, sus análisis semióticos yacen a llevar a cabo y desarrollarse en términos de pares opuestos: en entremés, los estudios lingüísticos pueden ser diacrónicos (históricos) o sincrónicos ( sobre un momento concreto), en segundo lugar, el lenguaje puede meditar y reflexionar como lengua o como habla, o sea, como el conglomerado integral de guías sintácticas y semánticas de una lengua determinada o atendimiento a sus ostentaciones inalienables. En tercer lugar, el signo consta de un significante y un significado, como señalado antes, en la definición más arriba; el vínculo que anexa entre entrambos es arbitrario y ambos se subordinan de disimilitudes. Estas teorías del significado redundaron no sólo en la lingüística, sino también en la teoría literaria, en la antropología y en el psicoanálisis.

### **1.4 .2. Charles Pierce:**

Filósofo y físico estadounidense, nacido en Cambridge. Cursó estudios en la Universidad de Harvard, dio clases de manera entrecortada de lógica y filosofía en las

---

<sup>9</sup> <http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml>

universidades Johns Hopkins y Harvard, fue el primer comisionado estadounidense en el Congreso Internacional Geodésico.

La semiología de Pierce hoy se asienta más en el cúmulo de su teoría de la realidad, digamos de su método quimérico y de los principales puntos referenciales que agarran todos conceptos, tanto filosóficos, como cosmológicos. Pierce buscaba aquella ‘universidad’ de pensamiento que le abriera las puertas de la comprensión de la totalidad del mundo, y para ello vio la obligación de confeccionar una disciplina con esferas, lo más ampliamente abarcativas de las realidades conocidas y cognoscibles. Su contingencia semiológica tiende pues, a ser una ontología de la consciencia. Digamos que la teoría pierciana se presenta como una semiología cognoscitiva, como una disciplina filosófica que pretende la explicación e interpretación del conocimiento humano.

### **1.4 .3. Roland Barthes:**

Crítico literario, sociólogo y filósofo francés , nacido en Cherburgo, fue nombrado administrador de estudios de la Escuela Práctica de Estudios Superiores, donde confirió clases de semiología ( sociología de los signos, los símbolos y de su representación), y fue designado maestro de Semiología Literaria del Collège de France.

Al referirnos a Barthes, nos recuerda que Saussure elaboró un sistema ejemplar, el de la lengua; pero el mito es un deje céntrico del habla, en este reencontramos la práctica tridimensional, el significante, el significado, y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se alza(es decir que existe previamente). Es un sistema semiológico segundo.<sup>10</sup>

La ilación entre significado y significante, se auxilia en objetos correspondientes pero no idénticos; es decir, el significante no es un espejo reflejo del significado. Debemos adelantar que el significante, significado y signo son en cualquier sistema semiológico: diferentes, y por añadidura, no está dispuesto Barthes a postergar la ciencia lingüística a un emplazamiento menor; básicamente por que el lenguaje verbal (el que estudian los lingüistas) es de los avisos humanos, es el más extenso y atiborrado, y porque engarza todos los sistemas de significación abastecidos ( gestos, objetos) se barajan con el lenguaje verbal; de donde la semiología es una metamorfosis lingüística que atraviesa hasta el lenguaje intrínseco.

### **1.4 .4. Algirdas Julien Greimas:**

Nació en Tula, Lituania, en el año 1917, estudió derecho en Straburgo, obtuvo su “*lísense en lettres*” , enseñó en Poitiers, Paris, Turquía, y en Alejandría de Egipto, donde se encontró en 1949 con otro gran semiológico ( Roland Barthes) y fueron los primeros albores de una estrecha y larga amistad.

Greimas armoniza con Saussure en cuanto al ascendiente de la noción de sistema: “*un signo aislado no tiene significado*”.<sup>11</sup> Sin embargo se aloja el énfasis en el lenguaje como un ensamblaje de estructuras de significación, desde 1965 fue el director del Departamento de

---

<sup>10</sup> Barthes, R. (1985): “*L’aventure sémiologique*”. Traducido por Ramón Alcalde: “*La aventura semiológica*”. Édition du Seuil: Paris, p. 43.

<sup>11</sup> Muñoz Núñez, M. D. (1999): “*El análisis funcional del significado*”. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 82.

Semántica general, y semiología de la expresión de L'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris.

La semiología según Greimas es la disciplina que proyecta desentrañar cómo se elabora y cómo se aprehende el tacto, lo corriente es que se produce y se admite el sentido a partir del toque con polifacéticas materias significantes. Llamamos materia significativa a cualquier cosa que en roce con ella significa algo para nosotros, es decir, tiene significado, decimos que es materia porque la producción y recepción del sentido necesita de un apoyo material que pueda ser percibido por los sentidos, decimos que es significativa porque ese trípode de materia, para significar debe tener una forma y un volumen que personifica algo para alguien. La corriente semiológica desarrollada por Greimas atendió de un designado tipo de materia significativa: los discursos narrativos.<sup>12</sup>

Un alegato discursivo es un diseño textual en el que se relacionan distintos componentes que se articulan con una determinada coherencia, en articulación todos y cada uno de los componentes del discurso van desplegando valores que, en virtud de operaciones semiológicas específicas, están en continua transformación, de esta forma se llama semiología narrativa a la semiología que investiga la lógica del sentido de ese tipo particular de discursos que adquieren la forma del relato.

A esta semiología de Greimas lo que interesa es dar cuenta de la narratividad, la semiología narrativa busca poder explicar las leyes y recursos que permiten que el contar algo se constituya en una de las formas más importantes de construir sentido.

#### **1.4 .5. Umberto Eco:**

Escritor y maestro universitario italiano mundialmente conocido por su novela “*El nombre de la rosa*”, nació en Turín el 5 de enero de 1932, publicó importantes estudios como “*Obra Abierta*” (1962) y “*La estructura ausente*” (1968), dio clases en la Universidad Politécnica de Milán, en 1971 pasó a ser profesor de semiótica en Bolonia, sus trabajos teóricos sobre el análisis de los signos y los significados influyeron y crearon escuela en círculos académicos.

La semiología según Eco consta de dos teorías, una de los códigos y otra de la producción de signos, de lo que se puede inferir que parte del proyecto de la semiología consiste en la elaboración de una teoría general unificada, la semiología general es una disciplina filosófica porque no se distrae con un sistema de particular de signos sino que postula categorías generales que hacen posible la comparación entre sistemas: “*Para una semiología general, el discurso filosófico no es aconsejable ni urgente sino, sencillamente, constitutivo.*”<sup>13</sup> La segunda índole de semiología de Eco es la semiología técnica: “*No ha de considerarse solamente como teoría de los signos sino también como una metodología de la práctica de los signos.*”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> <http://semioticageneral.unsa.blogspot.com/2009/05/la-teoria-semiotica-de-algirdas-julien.html>

<sup>13</sup> <http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml>

<sup>14</sup> [http://www.upv.es/laboluz/leer/books/eco\\_estructura\\_ausente.pdf](http://www.upv.es/laboluz/leer/books/eco_estructura_ausente.pdf)

Siendo la semiología una disciplina en crecimiento con muchas aplicaciones a espacios actuales donde se produce y percibe sentido, es un instrumento o técnica elegida para el análisis de infinidad de textos (perceptivos y representados).

La semiología general es para Eco la forma más madura de una filosofía del lenguaje, si logra superar cierta barrera de algunos términos técnicos de la semiología que en ocasiones, no se introducen con suficiente explicación: "catacresización": ( un plano escénico), "actancial":( papel de héroe) , "funtivo":( relator) etc. Se podría descubrir a lo largo de las páginas de Eco tanto la anchura como la profundidad histórica de su disciplina, atrofiada quizá por la filosofía analítica de origen británico. A continuación, traemos algunos dichos esclarecedores sobre la visión del teatro que tienen algunos dramaturgos.

**“El teatro es poesía que se sale del libro para hacerse humana.”**

Federico García Lorca

**“Adoro el teatro y soy un pintor. Creo que los dos están hechos para ser un matrimonio con mucho amor.”**

Marc Chagall

### **1.5. La semiología en el teatro:**

Huelga decir que antes de , emprender y acometer la tarea de investigación y estudio literario de algunas obras lorquianas, y el análisis semiológico teatral , es imprescindible y primordial fijar y precisar el sendero que se va a coger y a la cima que se sueña llegar, el teatro es un collar en fabricación continua desde los primeros manuscritos humanos , desde la aparición del primer teatro español, pasando por las amorfas protuberancias lorquianas, y desembocando pica a pica en el teatro de nuestra época, el teatro es el cobijo de la humanidad, cada una de sus piedras preciosas está elaborada por un dramaturgo, un escritor , un pensador que se inspira de la vida cotidiana , de una monotonía ponzoñosa, quiere liberarse a si mismo, y los suyos , de las macizas esposas que lo atan por dentro, y por eso una obra teatral es el collar artístico fabricado por el dramaturgo y cada perla sufre, o mejor dicho goza pulimentos sucesivos y permanentes por las generaciones venideras en cada espacio y tiempo de cada región o sociedad ... al remate se conseguirá un collar hecho y derecho que se pusiera alrededor del cuello empalagoso de la doña Humanidad, por excelencia.

El teatro, se denomina así (del griego Theatrón, “lugar para contemplar”) <sup>15</sup> a la rama del arte escénico, relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia por el uso de varias combinaciones y tareas teatrales como el discurso que es la piedra angular de cada obra teatral, y los pilares que son: los gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo. Es también el género literario que comprende las obras concebidas en un escenario ante un público.

El teatro es exhibición y representación, exteriorizar y lucir en escena, de este modo un actor teatraliza y escenifica a alguien, su corazón ya no es suyo, sino late e incumbe a otro personaje y ese mismo desdoblamiento sucede con los demás elementos del hecho teatral.

---

<sup>15</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro>

García Barrientos señala cómo los cuatro pilares fundamentales (actor y público que son los sujetos del teatro, el espacio y la producción espectacular, el tiempo ocultado de adrede o fingido por el dramaturgo).<sup>16</sup>

Se duplican en la convención representativa. El signo teatral por tanto, es voluntario y artificial e independiente de su configuración extrateatral. la artificialidad del elemento teatral hace que puedan originarse signos de objetos y signos de signos, por lo que en escena puede aparecer un objeto que tenga el mismo significado que en la vida real ( una escopeta es un signo múltiple orbitado : orgullo, hombría , machismo , despotismo , muerte , venganza, honor, “ *La casa de Bernarda Alba*” o puede convertirse en algo simbólico ( el honor de la mujer granadina, cueste derramar sangre), que no debe tomarse en su significado explícito sino como signo de otra realidad ( la escopeta expresa la huida de un deshonor de una sociedad podrida, y signo de arma en la realidad “ *La casa de Bernarda Alba*”).

En cuanto a la estructura de signos, en el teatro debe mantener una simetría entre la raigambre y el canje del conjunto. Los signos teatrales tienen un gran poder significativo y esa significación que se les atribuye es convencional (una dama pidiendo agua puede significar que tiene sed o se siente frustrada de no tener un hijo, el caso de mujer estéril desde una perspectiva simbólica lorquiana “*Yerma*”), y al desposeer a los signos del significado primario, el que tienen en la vida extrateatral, la convención debe ser conocida y reconocida por el espectador para que pueda afincarse la comunicación teatral. La convención varió a lo largo de la historia del teatro, pero el reconocimiento del significado específico de los elementos teatrales en cada época es lo que abre la senda que aunque los modos cambian siga existiendo el ‘don teatro.’

La conjunción de códigos simultáneos y heterogéneos que se da en lo teatral apunta a que la enunciación de la palabra (el elemento lingüístico) se ve enriquecida por el gesto y la situación (el elemento visual, ejemplo : el ama de casa que entra corriendo a la escena y se desnuda por andar tan apresurada y amedrentada “ *La casa de Bernarda Alba*”), lo que lleva a que el estudio del teatro desde la semiología teatral deba ser abordado como un conjunto lingüístico-visual, son trece los sistemas operantes en escena según la clasificación de Kowzan, a saber : palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, traje, accesorios, decorado, iluminación, música y sonido. Una teoría del teatro, uno de los objetivos de la semiología teatral, sería una buena teoría de comunicación , andamos con los primeros balbuceos en lo que respecta a la creación de un modelo de análisis teatral de las obras teatrales lorquianas e ir a dilucidar los sistemas que participan en el acto teatral como acto comunicativo, en este sentido y como señalado antes el cuadro de Kowzan sería una ilustración abarrotada de los estudios que se hicieron antes, y que se fueron al grano con respecto a los análisis literarios teatrales, Tadeusz Kowzan<sup>17</sup> propone un análisis del “signo teatral” sobre la base de los trece sistemas señalados ya en este cuadro<sup>18</sup>:

---

<sup>16</sup> Véase lo que dice a propósito Barrientos, J.L. (2004): “teatro y ficción”. Editorial: fundamentos, Madrid, p.33.

<sup>17</sup> Tadeusz Kowzan. Teórico literario y semiólogo teatral polonés. 1922-2010.

<sup>18</sup> Véase lo que dice a propósito Serrano. S. (2001):” La Semiótica, una introducción a la teoría de los signos”. Edición: de Montesinos Editor, p. 112.

Cuadro de Tadeusz Kowzan: “Análisis del signo teatral y los trece componentes”<sup>19</sup>

1.Palabra 2.Tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo
3.Mímica 4.Gesto 5.movimieno	Expresión corporal	Actor	Signos visuales	Espacio y tiempo
6.Maquillaje 7. Peinado 8.Vestido	Aspecto exterior del actor	Actor	Signos visuales	Espacio y tiempo
9.Accesorios 10.Decorado 11.Ilumin	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos visuales	Espacio y tiempo
12. Música 13. Ruidos	Efectos sonoros no articulados		Signos auditivos	Tiempo

Al no haberse afincado una teoría del teatro como tralla disciplinaria exenta y autónoma, sólo pudieron desarrollarse especialidades secuaces parciales, como el pulverizo de la historia de la literatura dramática, la sociología del teatro, la antropología teatral o una semiótica teatral, casi circunscrita esta última al estudio de los códigos y signos teatrales que se quedaron de manera zaguera. La semiología teatral fue hasta hoy, sin duda, la disciplina más desarrollada, pero no pasó de ser una semiología gráfica representativa. Por más que haya proyectado de ir del pasaje escrito al espectáculo y del espectáculo al urdimbre contextual<sup>20</sup> y la acogida (recepción teatral).

Para una teoría del ligazón teatral (actor-espectador) sigue siendo una teoría parcial, por más que su estudio notifique una moldura pluridisciplinaria y experimental para llevarse a cabo sin embargo la senda por la cual debe embestir una semiología teatral si esto conlleva dimitir a su canon más valioso: el estudio del teatro como un entorno enredado, sincrético apañado por subtextos de distinta materia expresiva, de una pluralidad de códigos heterogéneos. Al cerciorarse que este enfoque, sin embargo, encierra el peligro de una “semiología descriptiva” instruida por Serrano como una usanza en la dimensión en que un texto escrito en firmamento innovación o un libro en proceso de elaboración, se legisla, se modela y produce con el apoyo de muchos códigos y signos<sup>21</sup> y es lo que nos lleva a razonar en deslindar entre “teatro” y “espectáculo”, no identificándolos, para salir de un atolladero así, sin arrinconar que al separar la intencionalidad de uno de los elementos claves del teatro (el espectador) y la intencionalidad del otro polo de la comunicación teatral que Santiago Trancón pormenorizó como la única e irrevocable experiencia de reunificación de “completitud” entre un enseño catequizado de la utopía que sostiene el deseo y la sustantividad de la visión, que hace posible la exhibición representativa, tanto el actor como el espectador

<sup>19</sup>Serrano. S. (2001). *Ibid.*, p. 113.

<sup>20</sup> Véase lo que dice a propósito Sebastián Serrano. *Op. cit.*, p. 112.

<sup>21</sup> Rojas Niños, Víctor Manuel, colección de trabajos universitarios: “La aventura de escribir. Del pensamiento a la palabra” <http://books.google.es/books?id=I5XkArk1a8kC&printsec=frontcover&dq=La+aventura+de+escribir>.

viven esa unificación, resultando que el teatro dignifica, incrementa y vigoriza la vida, “teatralizándola”, así como la vida ensalza, intensifica y ceba al teatro, “vivificándolo”<sup>22</sup>

El cosmos espacial adueñado por el actor exhorta a los espectadores que es allí, y en ninguna ajena parte, donde una o varias posturas de la obra serán protagonizadas, todos los sistemas semiológicos y signos teatrales a base de análisis acuden para sobreentender el talante del autor sus meneos, ademanes y su tono de propalar el estado del personaje de la obra, la ubicación espacial un dispositivo que cumple un papel semiótico específico en el teatro, el segundo nivel proxémico es el acceso, a este sistema de signos las salidas y entradas del actor, singularidad que diagnostica cambalaches de circunstancias, una especie de telón mágico que anuncia primicias escenas o la intervención de nuevos personajes.

A los signos de acceso pertenecen formas acostumbradas y convencionales que se subordinan de elementos escénicos o imaginarios. Un actor, entonces, saldrá o entrará por una puerta “el ama de casa en la obra *“Doña Rosita la soltera”* sin decir ninguna palabra ni hacer cualquier gesto” o de una ventana “Poncia en *“La casa de Bernarda Alba”* llantos a escondite detrás de la ventana”, túnel, rampa en *“La Escalera”* de Antonio Buero Vallejo de entre el público, desde arriba o abajo sólo si lo sugiere la circunstancia escénica y los recursos de la representación teatral. Las pericias tácticas de acceso procrean o consolidan la subsistencia de firmamentos físicos o ilusorios, entrambos de jerarquía connotativa, que le permiten al actor o al director cimentar o reforzar isotopías que, a su vez, crean/articulan el sentido general cacheado.

El movimiento y la actitud del cuerpo (gesto) armonizado por tres escalones o graduaciones de signos según Kawzan: el cuerpo mismo como signo propio, la vehemencia o ligereza con las que el cuerpo manifiesta significados, y el emplazamiento y la colocación que adopta el cuerpo para descollar las más diversas circunstancias. La concomitancia de estos tres niveles es lo que este estudio entiende por gesto.<sup>23</sup>

En primer lugar, señalamos que el cuerpo, como signo mismo, por él solo, es un espacio/ tiempo, ejerce también como un signo que podemos disociar de su movimiento, porque tiene autonomía propia, su sola presencia y sus solas peculiaridades vinculan en sintagmas cónicos y específicos que a la vieja crianza estructuralista resignan bloques<sup>24</sup> semánticos que tienen que ver con su aforo y volumen (rechoncho, flaco), con su alzada, (talludo, mediano, chaparro), con la pigmentación de la piel (negro, moreno, blanco), pasando por todas las gradaciones contingentes que esos bloques semánticos fusionan, es importante invocar lo que afirmó Martín Juchat: “*el cuerpo es también un signo*” y que “*el cuerpo se encuentra en el origen de nuestra capacidad de semiotizar al mundo*”<sup>25</sup> es decir, para hacerlo significativo, que la sola presencia corporal crea una significación, en cierto modo, establecida cuando nos insinuamos al cuerpo como signo amén encuadramos las sombras somáticas.

---

<sup>22</sup> Trancón, S. (2006): « *Teoría del Teatro* », Editorial Fundamentos, Madrid, p. 412.

<sup>23</sup> <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1701/170118447014.pdf>

<sup>24</sup> <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/10563/La%20danza%20de%20los%20signos.pdf>

<sup>25</sup> [http://issuu.com/revista\\_enlace/docs/edicion1\\_enero\\_abril2009\\_](http://issuu.com/revista_enlace/docs/edicion1_enero_abril2009_)

Los corolarios de sollozos, enfurecimiento, mamperlanes de argucia ,conchabanza y complicidad, son exteriorizaciones que en el teatro dependen de la verborrea ademara controlada del rostro del actor (abierto), de su ecuanimidad o de su jamura (cerrado), para traslucir de guisa específica encandilas y coyunturas disparejas, como por ejemplo descuajaringarse( abierto), plañir( cerrado), impertérrito o enajenado( neutro), por añadidura cabe subrayar que en el teatro, la multiplicidad de los personajes (acaudalados opulentos, exiguos menesterosos, matusalenes, abyectos bellacos, etc.) puede crearse a través de los signos tipo: maquillaje, peinado, indumentaria, debido a qué estos engloban un lastre semántico definido.

“Doña Rosita la soltera” en el primer acto entra con un vestido de blanco y una chapona a la moda de los años 20. La estación siempre con la obra “Doña Rosita la soltera” el hecho de vestirse de chapona y salir a la iglesia demuestra que son tiempos de frío que pela. La condición social de los personajes. “La casa de Bernarda Alba” el canto de los campesinos demuestra la vida de los agrícolas granadinos y como bebían la quinina durante el periodo de la segunda república), el humor de éstos y hasta sus gustos, así como pueden crear rasgos analógicos, igualmente pueden contradecirlos; así como contribuyen a la expresividad, pueden también trabarla; de igual modo, pueden definir u ocultar un personaje.

### Signos Kinésicos<sup>26</sup> según Kowzan:

Proxemia	Movimiento y posición del cuerpo	Posición espacial y acceso
Gesto	Movimiento y actitud del cuerpo	Intensidad de los movimientos y colocación del cuerpo
Mímica neutralidad	Movimiento y actitud del rostro	Fluidez y dureza del rostro

El maquillaje: es un sistema semiótico caracterizador que por lo general, cumple la función de volver más vehemente el rostro del autor y de enaltecer los plumazos excéntricos del personaje a través del pigmento. A este sistema competen también los disfraces, enteras o parciales, y los postizos (frente, nariz, mandíbula, orejas), así mismo, las cejas, la barba, patillas, bigotes, pertenecen al sistema del maquillaje y no al peinado como lo sugiere Kowzan, ya que estos postizos estandarizan el rostro del actor<sup>27</sup>

El peinado: es la forma de cómo un actor lleva su cabello en la representación teatral, a este sistema semiótico- visual pertenecen los postizos como trenzas y colas, pelucas largas/cortas, crespas, lisas, despeinadas, más o menos conservados o muy elaborados, el papel semiótico del peinado consiste en la forma cómo éste procede para corroborar a los demás sistemas o aludir una lectura muy prodigiosa adentro de la gama tónica de una pieza teatral. Debe encartar también dentro de este código la retirada de cabellera pues, como se sabe, los signos no sólo significan con su presencia sino también con su ausencia, el viso del

<sup>26</sup> La Kinésica: es el lenguaje corporal que estudia el significado expresivo, apelativo o comunicativo de los movimientos corporales y de los gestos aprendidos no orales, de percepción visual.

<sup>27</sup> ص:66. نوال بن براهيم ( 2001 ) "جمالية الافتراض من اجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي" منشورات دار الأمان الرباط المغرب

peinado puede delinear épocas, circunstancias; un cabello empapado por ejemplo, puede en el argumento de la obra, alude que afuera está diluviando a cantaros o que el actor está sudado etc ... estas alteraciones son estereotipas subalternadas en el teatro para regenerar situaciones distintas.

El vestuario: en el teatro el atuendo es un guardacantón teatral de caracteres consolidados; su función arraiga en orquestar a los personajes con la trama teatral, cada arquetipo de atavío es un signo escénico que el lector-espectador, lo desaisla ya que el vestuario erige un aditamento convencional del disfraz estriba en transmutar o enmascar, de un método parcial o totalmente ciertas características de un personaje. En todo caso, el vestido y la carátula declaman distintos grados de signos correspondientes a una análoga esfera es decir a la del vestuario<sup>28</sup>

La semiología de la obra dramática posee, pues, ante sí una retahíla de propuestas sobre finalidades de instrucciones y contingencias de análisis y de eterización y teorización que van desde el desapasionamiento racionalista a la emotividad exquisita, desde el emisor al receptor, desde el signo lingüístico a los signos no verbales que se emplean en el escenario, asimismo de los temas consuetudinarios en cualquier aprendizaje del teatro: unidades sintácticas, personajes, amonestación dialogada, época y ambiente, etc .. que pueden ser esbozados desde la nueva óptica semiológica y sin duda se adquirirán nuevos discernimientos sobre ella.<sup>29</sup>

### **1.5. 1. Los primeros albores de la semiología dramática:**

La semiología del teatro, tal como hoy se entiende, se emprende por primera vez en países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia, en los años de 1930. Se acontecen como el epílogo de numerosos torrentes metodológicos y epistemológicos: el legalismo formulista del Círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico del Círculo de Praga y la fenomenología alemana, máxime; más tarde se volatilizará positivamente adhiriendo otras normas metódicas y ubicaciones orientadas de aire cultural, como la estética de la recepción, las teorías de la comunicación, la sociología del conocimiento, etc . Se incoará previamente la sintaxis, en equidistancia con las teorías formalistas, a la que anexionará la semántica y, a partir del medio siglo, la pragmática, que desembocará a gran desarrollo al armonizar con ciertas de las tendencias señaladas.

La semiología es el “*estudio de los signos*”, de todos los signos, ‘frontis’ de la lingüística cuyo propósito se arraiga constreñido a los signos verbales.

La semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales). Frente a los otros géneros literarios que utilizan sólo la palabra, el teatro utiliza en su enunciado símbolos heterogéneos de rumbos semióticos y, por ello, es la calidad retórica que acoge el análisis semiológico y en el que éste consiguió sus más centelleantes frutos. Es inequívoco que las investigaciones castizas sobre el teatro, abstraídos en el Texto literario, a veces conciben menciones a los signos de la representación (espacios escénicos y escenográficos, entes, aspavientos, atavíos, trechos, sonsonetes, luces, etc.) y en este sentido es dialéctica la ordenación de Kowzan, sin

---

<sup>28</sup> نوال بن براهيم. Ibid., p. 68.

<sup>29</sup> Bobes Naves, M. C. (1997): “Semiología de la obra dramática”. Editorial: ARCO/LIBROS, Madrid, p. 65.

arrinconar la poética de Aristóteles establece como partes atributivas de la tragedia, la música y el espectáculo, es decir, manifestaciones no verbales; y pone hilvanes a la dimensión, a los ropajes, a los objetos escénicos etc... no obstante se valora que la semiología del teatro aparece modernamente, cuando se tienen en cuenta los sistemas que dan discernimiento a la obra dramática en la pléthora de su evolución de comunicación, que es su exhibición escénica, y esto no se cumple de un tenor sistemático.

Para Zich<sup>30</sup> la jerigonza expresada no es el único sistema de signos usado en la obra dramática, ni tajantemente el más descollante; en la representación tercián disparos de sistemas de signos entre los cuales se legitima una tirantez comunicativa muy efusiva de la que se confiere en la lectura; cualquiera de los sistemas sémicos aplicados puede erigirse en el centro de las advertencias llamadas para regularizar la percepción de la representación de idéntico procedimiento en la ojeada de cualquier texto artístico.<sup>31</sup> La facundia de la jerarquización de sistemas sémicos propuesta por Zich, que se inhala en la teoría la “dominante” de Tynianov<sup>32</sup> a empeño del poema lírico, supera la acinesia del encauzamiento arquitectónico y da paso al análisis semiótico del teatro.

El sentido del signo será acrecentado por Honzl<sup>33</sup> en su teoría sobre la movilidad del signo teatral “*La mobilité du signe théatral*” que tanto realce y se agencia en la semiología dramática subsiguiente. El signo dramático no supedita a ningún significado inalterable y se afilia con laboriosidad y con gran maleabilidad en el olfato semántico genérico que en cada tris adquieren o tiznan los otros signos escénicos, un gremio de verbales y no verbales.<sup>34</sup>

Después de los eminentes estudios centroeuropeos de semiótica dramática, la semiología del teatro recaba un abundante acrecentamiento en Italia, en Francia, en España, y en otros países, donde secunda las pautas metodológicas abocetadas, se hizo el hincapié y el interés, según escuelas y tiempos, en el texto o en la representación, en la hechura, en los méritos semánticos o en las composturas pragmáticos del teatro. Arar en el mar es lo que nos pasaría si nos tocaría seguir la exposición histórica de la aparición de ideas y problemas porque están siendo debatidos y planteados todavía en vivo.

## 1.5. 2. El texto dramático:

El propósito de la semiología del teatro es el texto dramático: una cédula amontonando regocijos y sollozos de la abundancia sentimental humana, por tanto auténtica trascendental, instructiva cultural, con una chuchería artística empalagosa y literaria, acondicionado para su representación en la escena. La semiología lo sopesa en este cariz de producto, es decir cosa de casta y saliva, tiene primer brote en Grecia, siglo V, A/C se hacían rocambolescas representaciones a Dionisos, dios del morapio y la fecundidad (Bacus para los romanos). El carácter místico eclesiástico de estos espectáculos se revelaba en bailoteos y coreografías, mosconeos y tarareos, se cumplían estos solemnes en el *theatron* y durante varios días la

---

<sup>30</sup> Otakar Zich (1879-1934): fundador de la semiótica moderna del teatro.

<sup>31</sup> Mah, A. (1997): “*Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*”. tesis doctoral, p. 26.

<sup>32</sup> Iouri Nikolaïevitch Tynanov. Escritor y teórico de la literatura rusa. 1864-1943.

<sup>33</sup> Jindřich Honzl. Crítico literario y semiólogo checo. 1894-1953.

<sup>34</sup> <http://www.erudit.org/revue/annuaire/2004/v/n36/041573ar.pdf>

asistencia permanecía observando el “espectáculo”, con el pasar del tiempo, las representaciones primitivas se amoldaron con unos reajustes y metamorfosis vitales que acuñaban alucina al teatro oropimente puro griego: y de eso subieron a la palestra dramaturgos espolvoreados griegos como: Sófocles, Esquilo y Eurípides y por los romanos Plauto, Terencio y Seneca.<sup>35</sup>

La semiología literaria general descifra que la obra literaria forma parte, como molécula intersubjetiva, de un curso de comunicación que envuelve a tres componentes básicos, del esquema semiótico básico: (Emisor-Signo-Receptor)<sup>36</sup>, que se acomoda a la creación incoativa literaria: Autor-Obra-Lector, entretanto en los grilletos comunicativos dramáticos el proceso se desvirtuaba congruente, porque los tres elementos trascendentales nombrados se hacen muy complejos, según se puede cotejar alledañamente partiendo de la representación de la obra que al coronamiento es el termino natural de todo el proceso de comunicación dramática, la representación de la obra dramática se avala, teniendo tres pilares macizos e imprescindibles, en suma son tres emisores: el autor, el director de la escena y el actor, corazón , alma y mente, el primero es él que hace latir la obra, el creador del texto con sus pros y sus contras, el desfile de los personajes en la obra, y la forma literaria amén de la representación virtual, son el fruto de la faena del autor, el segundo, mece el fauno y la golondrina, en una cuna coaduna, de una representación virtual se convierte en efectiva, y al remate, los actores son el espejo reflejo de la producción literaria de la obra dramática, sus cuerpos y voces, se brindan a los personajes de la obra para revivirlos, cambiando las acotaciones y didascalias en los objetos de sus llamadas mediante los signos escénicos; los actores se apropian su papel y simbolizan con su cuerpo y con su voz los diálogos, mientras viven la fabula que escenifican.<sup>37</sup>

La obra se alisa en texto escrito y texto escenificado, con unos vínculos mediatizados por el director y los actores, y el receptor pasa de un lector individual, propio de la comunicación escrita( lectura) a un espectador colectivo (publico) .<sup>38</sup>

### **1.5.3. Características del texto dramático:**

La cláusula del texto dramático está acentuada cabalmente por el hecho de su razón, es decir, porque está asignada a su representación, los elementos no verbales están adjuntados, enunciados o sugeridos por el inherente texto dramático (mímica, entonación, gestos, etc.). En la representación, por otra parte, se aturullan el tiempo de la acción ilustrada y el de la acción encarnada, con un uso peculiar del presente y del estilo directo, amén de eso, el texto dramático lleva en sí acotaciones, que se enlazan con el diálogo e indican las condiciones de la postura dramática, por tanto es un texto muy singularizado de otros textos literarios, como

---

<sup>35</sup> <http://fr.scribd.com/doc/28772174/EL-TEXTO-DRAMÁTICO>

<sup>36</sup> Véase lo que dice a propósito María Del Carmen Bobes Naves. (1997): “ Semiología de la obra dramática”. Op. cit., p. 85.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 85.

<sup>38</sup> [http://red.ilce.edu.mx/sitios/proyectos/cuentos\\_hadas\\_pri13/docs/Elementos%20para%20la%20creacion%20de%20un%20texto%20dramatico.pdf](http://red.ilce.edu.mx/sitios/proyectos/cuentos_hadas_pri13/docs/Elementos%20para%20la%20creacion%20de%20un%20texto%20dramatico.pdf)

la novela o el poema<sup>39</sup>, las peculiaridades cumplidoras del texto dramático podría arrimar en estos puntales que se acontecerán citados:

El atributo más preponderante e idiosincrásico de un texto teatral es el efecto feed-back ( retroalimentación y la verosimilitud de escenificar o abocetar algo)<sup>40</sup> que el espectáculo satisface sobre los perfiles del texto desde que se florece la técnica de comunicación dramática , es ajustadamente lo que lleva a encuadrar en el discurso los signos ineludibles que condescienden la representación, o sea todo su acervo, es intrínseco en un texto cuyo diseño de discurso es el diálogo directo, puesto que los diálogos del texto literario mantienen su privativa ordenación en la representación ; las acotaciones, que son en el texto escrito como lenguaje en función representativa , son sustituidas en escena por sus referencias; las didascalias (o acotaciones incluidas en el diálogo) se convierten en escena además la constancia frecuente que las apostillas no concretan con justeza desemejanzas, aspavientos, oscilaciones, envolturas para-verbales del diálogo,<sup>41</sup> demás rarezas de la obra dramática se podrían dar en este escalafón:

-Es una exquisita faena estética.

-Es una actividad lúdica de índole corriente que aflora del menester de exteriorización que cada comunidad lo precave y lo estalla de manera cualquiera.

-El diálogo es la piedra angular, el eminente talento de comunicación excelente, seguido por los recios pilares que vienen ordenados: el ademán somático, la mímica, la polifonía armónica teatral.

-El fenómeno estrenado es un grafico simbólico, de idiosincrasia auténtica o quimérica, a través de intérpretes y faranduleros que corporeizan a los personajes.

-Es un arte abarrotado integrado con otros: plástica, música, danza. Sin olvidar que se integra con otras manifestaciones de la cultura tales como la arquitectura, la sociología, etcétera.

-Es un arte entero en su pleno fulgor, en el cual el lenguaje escrito, el lenguaje oral, el corporal, el musical y el plástico enriquecen más su brillantez a través de una síntesis que es la obra en escena.<sup>42</sup>

Un texto dramático solamente y tajantemente está listo para la representación una vez que reúne los subsiguientes componentes:

---

<sup>39</sup> <http://arteescenicas.wordpress.com/2011/09/30/el-texto-dramatico/>

<sup>40</sup> <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=feedback>

<sup>41</sup> María Del Carmen Bobes Naves. Op. Cit., p. 89.

<sup>42</sup> <http://ilustreshabitantes.wikispaces.com/file/view/LITERATURA+II+UNIDAD1.pdf>

#### **1.5.4. Espacialidad:**

El micro-macro espacio ¿Dónde se realiza la acción? Por un lado en un espacio escénico y por otro en un espacio dramático o sea un espacio acomodado para la combinación de cualquier otra exteriorización erudita.<sup>43</sup>

El primero es la bóveda teatral, es la atmósfera que rejonea para retumbar todos los sentimientos oprimidos por el estado, la sociedad o el individuo (machismo, feminismo, homosexualidad, libertad de pensar, respirar, o meramente vivir sin ataduras) donde centellean los actores y en el que acostumbreadamente lo bambolea y lo mece la representación. El segundo es un espacio de quimeras ilusiones, donde el texto asienta la acción de la obra dramática y que el oyente reconstruye con su imaginación y se concreta y materializa en el espacio escénico.

#### **1.5.5. Temporalidad:**

Cabe hacer la distinción entre duración y época, si tomamos el ejemplo de “La casa de Bernarda Alba” la duración de las acciones o el tiempo de representación es menos de dos horas, pero en el género que es drama-tragedia se estrena la vida pesada y amarga de las 16 mujeres (tres principales, siete secundarias, seis apenas hablan), una niña; y la figuración: mujeres de luto, un todo conglomerado de vidas en un lapso de tiempo escénico.<sup>44</sup>

El llamado tiempo dramático (o tiempo escénico), del mensaje del texto en la mente y el corazón del oyente espectador, es la perdurabilidad de las exhibiciones dramáticas durante la representación, el tiempo de la ficción (tiempo escénico), concuerda con el íterin interino que en la realidad pervive la acción representada, es decir la duración correspondiente ocurriendo en la realidad, la época hace referencia al periodo histórico, al momento que sucede la acción representada ( “ Doña Rosita la soltera” en el primer acto eran los años veinte , en el segundo pasaron 10 años , y en el tercero ya son los últimos suspiros de los años triente).

Encontramos dos tipos básicos de temporalidad: continua y discontinua, en la continua pueden ocurrir dos posibilidades:

-Tiempo escénico y referencial que son dos nácares del mismo collar dramático: la escena es única y no hay elipsis; esto acaece en las obras de único acto.

-Tiempo escénico no afín a tiempo referencial: en este caso se mañanean al horizonte teatral dos sazones, contracción: algo sempiterno, y está relatado sucintamente eje: (el relato de la vida de una persona) extensión: un tiempo efímero: (una bala de escopeta que se dispara a matar y está descrita como si viera a cámara lenta).

La temporalidad es inconexa al sumar muchas elipsis temporales y básicamente se presentan en la historia de la escritura teatral tres modelos:

-Progresiva o “aristotélica”: presentación, nudo y desenlace.

---

<sup>43</sup> Trancón, S. Op. Cit, p.142.

<sup>44</sup> María Paz Grillo Torres, (1999): « Guía selecta de obras dramáticas”. Editorial Fundamentos: Madrid, p. 107.

-Episódica o “épica”: es cuando se cuenta una historia desde diferentes planos, es como si estuviésemos viendo la obra desde puntos de vistas diferentes eje; “Los cuernos de Don Friolera” de Valle Inclán.

-Fragmentaria o “impresionista”: construida mediante cuadros o sketch ejemplo: “Crackovia en TV3”, en cuanto a la direccionalidad, encontramos estas posibilidades: .lineal, .reversible, .repetitiva, .circular.

### **1.5.6. Personaje:**

al decir personaje se da a entender, cada uno de los seres, ya sean humanos, animales o de cualquier otro tipo, que aparecen en una obra artística, más estrictamente son las personas o los seres conscientes de cualquier tipo, que existen dentro del universo de tal obra, seres taumátúrgicos, alimañas y sabandijas, en la obra literaria el personaje es; probablemente la noción dramática que aparece como más evidente puesto que sin personaje, no puede haber drama; es el que lleva acabo la acción dramática y se definirá por lo que hace (la tarea) y como lo hace (los actos físicos) y acreditado por una serie de señales caracterizadoras (mote, edad, facciones, vigencia, concomitancia con otros personajes). El personaje es ante todo acción viviente y hablante, amén de la distinción entre la persona escénica (el actor real), la persona diegética (el personaje ficticio o “papel”) y el personaje dramático, que se define con propiedad como la relación entre las dos anteriores: un papel encarnado en un actor, se diferencia así radicalmente del personaje narrativo, sólo ficticio, hecho sólo de palabras. (En la “obra dramática”, el personaje es “encarnable” en un actor, lo que tiene consecuencias, por ejemplo, en su descripción, y lo diferencia del narrativo<sup>45</sup> .

La percepción semiótica hacia el personaje, apoltona como todas las unidades retóricas, un sentido olfativo (con respeto al contenido semántico), que se podría injerirse en funciones fijas, (relaciones sintácticas) y mantiene unas peculiaridades paradigmáticas, que se extractan en el texto (literario y espectacular) a través de la lectura y de la representación, y se convertiría en materia de agitaciones, tesituras y rivalidades, incertidumbres, erudiciones, y su funcionalidad quedaría marcada en cada texto concreto.<sup>46</sup>

Por añadidura, el croquis individualizador que adopta el personaje en el momento y lugar designados, acata de la sociedad que lo engendra, de las estimaciones constructivas de los usos estéticos y de las génesis ideológicas ( Lorca en su descripción del gitano, de sur de España “ Impresiones y paisajes” o de la mujer granadina en sus piezas teatrales “ Doña Rosita la soltera” la campesina granadina “Yerma” la viuda granadina “La casa de Bernarda Alba”) en que esa sociedad vive inmersa; de ahí las constantes que se advierten en ciertos períodos de la historia, las palabras de Robert Abirached apoyan lo dicho diciendo :

---

<sup>45</sup> Véase lo que dice a propósito José-Luis García Barrientos, (2007): « Análisis de la Dramaturgia: Nueve Obras y un método ». Editorial: Fundamentos, Madrid, p. 24.

<sup>46</sup> Bobes Naves, M, C. Op, cit., pp, 354. 355.

La desaparición y supervivencia del personaje no dependen de una decisión individual, sino del estatuto que una sociedad reconoce, en su funcionamiento cotidiano, a sus fetiches, a sus imágenes, a sus juegos y a su teatro.<sup>47</sup>

### 1.5.7. Conflicto y clímax:

El clímax en la narración, es el momento con más tensión del cuento dramático, generalmente se encuentra en el desarrollo, en esta parte del cuento llamada clímax, el protagonista con el antagonista se interponen produciendo un “conflicto” entre sí al omitir los personajes y sin conflicto no hay drama. El conflicto dramático es lo característico de la acción. Se entiende por conflicto toda situación de choque, desacuerdo, permanente oposición o lucha entre personas o cosas, el conflicto dramático viene definido por el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas, confrontación de dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación. Hay conflicto cuando a un sujeto (fuerza en pugna1) que persigue un cierto objeto (causa o motivo general) se le opone en su empresa otro sujeto (fuerza en pugna2). En la escritura dramática Alonso de Santos especifica lo siguiente:

El conflicto impulsa, pues, la trama; es el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad.<sup>48</sup>

El encontronazo dramático, es el fundamento de garra hacia la cual se capitanea el anhelo en figura escrupulosa. En ese momento, después de concretar de rehuir o ascender los valladares, se llega a la culminación o al hundimiento, la suma razón de potencia es la escena obligatoria, aquella concuerda al santiamén que el público espera desde que se esboza el conflicto en la exposición<sup>49</sup>, sin arrinconar que hay la propensión de apabullar el clímax con el momento más emotivo e iluso de la obra, el clímax es el punto en el que la acción alcanza su culminación, la etapa más crítica de su desarrollo, después del cual se laxa la tirantez dramática y se solventa el nudo del drama, después del clímax, el público sólo tendrá que esperar la solución final.

El clímax – como toda acción – y como señalado antes, abarca componentes interpretativos y expositivos, muestra aclaración y facultades accesorias de la tesitura, durante el mismo conflicto proyectado atina una solución. Es el momento de cuantiosa trascendencia dentro de la acción dramática, el punto de advertencia que da un acoplamiento al texto, el que se sedimenta el supremo cupo contingente de tensión. El clímax existe por ser el trazo de la acción más elocuente de la obra, porque en él se zanja el conflicto y se puede meditar con la concepción que el dramaturgo tiene de su historia. Y no tajantemente se resuelve rápidamente, su durabilidad puede explayarse a lo largo de toda una escena o de varias; inclusive la totalidad de un acto, su confinidad con el remate es obvia, ya que en el clímax ultima la

---

<sup>47</sup> Bernal, C, O. (2004): « *La verdad del personaje teatral* ». Universidad de Murcia, servicio de publicaciones, p.17.

<sup>48</sup> Piñero, M. (2005): « *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos* ». Editorial Fundamentos: Madrid, p. 244.

<sup>49</sup> Véase lo que dice a propósito García del Toro, A. (2011): « *TEATRALIDAD Cómo y por qué enseñar textos dramáticos* ». Editorial GRAÓ: Barcelona, p. 53.

acción principal<sup>50</sup>. Clímax: punto prominente de interés en una obra teatral. El momento imprescindible.<sup>51</sup>

### **1.5.8. Tema:**

la crítica y la auténtica validez teatral es la perspicacia y clarividencia, del tema es franquear en un Yerma, en el que se arriesgue a superar los valladares y transmitir lo moral o inmoral al lector de la obra dramática <sup>52</sup>, por añadidura el tema es el curso de ingenio teatral, el texto dramático es un punto donde se inician los caminos a seguir por el dramaturgo , pero es evidente que en su interpretación y en la manifestación visual de la historia a través de la representación, existe una aportación creadora que hace distinta la manera de percibir el tema y como entender el tema mismo , de la parte del lector o el espectador, sabiendo que derive de un solo tema puesto por el dramaturgo del mismo texto<sup>53</sup>.

Una obra dramática (como cualquier otra) no lleva en sí un solo tema, digamos un tema central, pero muy abarrotado y polifacético, cada lector o espectador, puede rastrear multitud de ellos, es la idea central o varias a veces suele sintetizar la intención del autor.

### **1.5.9. Modalidades discursivas básicas: parlamentos y acotaciones:**

la aparición de la palabra en el espectáculo dramático esta bajo distintas formas, más que nada digamos que es un “tejido” de normalidades y cadena de eventos e informaciones, antes que significar un documento manuscrito, divulgado o hablado, es ante todo un urdimbre, sin palabra, nunca existirá un “texto” y tajantemente no hay texto sin “palabra”<sup>54</sup>. El material lingüístico que armoniza un texto dramático, dejando los para-textos presenta dos formas canónicas: los parlamentos y las acotaciones.

-Los parlamentos: la palabra adopta en el espectáculo varias formas teatrales (diálogo, monólogos...) y hay estas transcripciones que aclaran el desarrollo y el encadenamiento de los eventos para el lector, a veces por una voz (en el caso del espectador) y generalmente por un narrado.

-Las acotaciones: parte del texto dramático que no establece parlamentos, su propósito es emitir averiguación sobre cataduras de la utopía y del discurso teatral que no posee un empaque en los parlamentos.

La ilación entre parlamentos y acotaciones mudó según los ciclos y los autores, hubo fases en que las acotaciones no se hallaron y otras en que adiestraron una divulgación cuantiosa. Estos dos constituyentes textuales suelen presentarse con desemejanzas de tipo

---

<sup>50</sup> Antonio García del toro. Op, cit., p. 52.

<sup>51</sup> Garfield, E. P. Schulman I, A. (1991): “*Las literaturas hispánicas*”. Published by Wayne State University Press, Detroit, Michigan, p. 227.

<sup>52</sup> Giménez, L. A. (2006): « *Estudios sobre teatro venezolano* ». Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad central de Venezuela, p. 30.

<sup>53</sup> Lax, F. M. (1997): « *El teatro en Murcia durante la II República* ». Servicio de publicaciones, Universidad de Murcia, p. 112.

<sup>54</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_07.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_07.pdf)

grafico-diferente tipografía (cursivas para las acotaciones), marcas de separación con paréntesis, guiones.

## **1.6. Las formas de los parlamentos:**

ya como lo señalado antes, la palabra es todo un florilegio de sentidos y contingencias, aparece en el espectáculo bajo distintas formas, la palabra es un espejo reflejo de la vida real, dejando aparte la parte didáctica de la expresión lingüística, en todos sus registros, un pintado del cotidiano y la monotonía, con toda la capacidad expresiva de sus matices que reside en la afinación, según los requerimientos o verosimilitudes del caso,<sup>55</sup> en primer lugar, un parlamento llega a acostumbrarse en un orbe ficcional que se muestra, pero también externamente, es el asunto de los tildados parlamentos “o ver” o superpuesto, es decir, aquellos prorumpidos en un narrado, o por un presentador, un exegeta, etc. Que hacen proyectar una mostración con discrepantes horizontes, también se podría adjuntar la palabra escrita en carteles o proyecciones, los títulos o presentaciones de las escenas, ingredientes cotejados a la para-textualidad. En segundo lugar, acogiendo a la filiación del parlamento, lo más corriente es que proceda de una persona dramática, aunque también puede arrancar de un medio de comunicación, como la radio o la televisión, así podríamos encontrar con voces restiradas en un magnetófono video, o contestador automático.

### **1.6. 1. Monólogo:**

Total parlamento declarado, su empeño mayor es emitir a un personaje del que se espera una reposición. Se trata sin duda de una forma de parlamento ligada a las convenciones teatrales: las personas no acostumbran a hablar en voz alta sin dirigirse a nadie. Su destinatario es el público. Y se presenta una tipología de los monólogos atendiendo a dos criterios: su función dramaturgica y su forma literaria. En este sentido se pueden distinguir:

-El monólogo técnico (o narrativo): se trata de un método de narración indirecto, basado sobre el relato de eventos pasados, que no se pueden o no se presentan espontáneamente, con el uso de este arquetipo de monólogos, es entrada en el teatro a la narración y el narrador. Esta competencia narrativa teatral se precisó a lo largo de la historia de diferentes maneras: el coro, el confidente...

- En la segunda sección, estaría el titulado monólogo lírico y monólogo de cavilación, o de resolución. Estos están enlazados con las personas dramáticas y concordaría a verbalizaciones en la cumbre de emociones, consideraciones, dialécticas, etc... que proyecta o desarrolla el personaje. Lingüísticamente puede estar formulado en primera, segunda o tercera persona. Su competencia fundamental es enseñarnos a enterarse de averiguaciones referentes al mundo recóndito de los racionios. Dentro de este apartado de monólogos hallamos el designado monólogo interior o soliloquio y el aparte. Cuando el monólogo no destina a uno mismo sino a otra persona, se pueden preluir los siguientes modelos a un interlocutor:

Presente en escena en la intraescena/ invisible al público, en la extraescena, al teatro y su público, como audiencia ficcionalizada.

---

<sup>55</sup> <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132871.pdf>

## 1.6. 2. El diálogo:

Es ocioso señalar que por excelencia la palabra es la forma más representadora del diálogo, o sea, lo de un palique utópico entre personas dramáticas, el discurso dramático en el teatro se lleva adelante con mente brillante vía el diálogo dramático y las pautas de uso conversacional, que convierten los gestos teatrales menos entendidos. El diálogo es una actividad lingüística, puesto que se lleva a cabo a través de signos verbales, aunque va equipado tajantemente por signos para-verbales, quinésicos y proscénicos, y en ocasiones basado en otros signos objetuales, o acústicos, que concuerdan en la situación <sup>56</sup> según el reparto de las réplicas encontramos tres normas:

-Esticomitias: es el uso adjudicado del texto introduciendo frases cortas. Es el tipo de diálogo que encontramos en las películas de los años cincuenta.<sup>57</sup>

En el diálogo esticomítico encontramos una variedad del diálogo icónico, es conocida la escena de Hamlet, en la alcoba de la reina, cuyo diálogo ella inicia en una forma que él parafrasea: Hamlet, tienes muy enojado a tu padre/Madre, tienes muy enojado a mi padre...

Lorca escenifica la tensión creciente entre Yerma y Juan oponiendo palabra a palabra, frase a frase, en una especie de esgrima de argumentos válidos para cada uno y totalmente inoperantes para el otro, que lo rebate casi en los mismos términos:

Juan: He de cuidar el ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño.

Yerma: Lo sé.

Juan: Cada hombre tiene su vida.

Yerma: Y cada mujer la suya.

Juan: Para vivir en paz se necesita estar tranquilo.

Yerma: Y tú no estás.

Juan: No estoy.

Juan: ¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en redil y las mujeres en casa.

Yerma: Justo. Las mujeres dentro de sus casas.

Juan: Quiero dormir fuera y pensar que tú duermes también.

Yerma: Pero yo no duermo.

Juan: ¿Es que te falta algo?

Yerma: Sí, me falta.<sup>58</sup>

Este enfrentamiento dialéctico muestra Yerma que pierde toda esperanza, el diálogo se potencia con las multiplicaciones conversacionales y puede resumirse evitando palabras, puesto que el espectador dispone de toda la información para saber cómo están los ánimos y las relaciones del matrimonio en ese momento de la historia y, sin embargo, no sólo se dicen tales términos, sino que se repiten como recurso de intensificación para subrayar el enfrentamiento radical a que se llegó, y que Juan resumirá al final de la escena: “siempre lo mismo. Hace ya más de cinco años”.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Bobes Naves, M.C. Op., cit, p, 238.

<sup>57</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=%20Esticomitias>

<sup>58</sup> Lorca, F.G. (2002): “*Yerma, Doña Rosita la soltera*”. Editorial Edaf: Madrid, p. 114.

<sup>59</sup> Bobes Naves, M.C. Op. cit., p. 272.

-Cuasimonólogo: habla uno de los personajes mientras que el otro permanece casi ausente, dando contestaciones muy cortas, ejemplo: “ah, sí, sí, entiendo”.<sup>60</sup>

-Diálogos simétricos: uno de los personajes habla y el otro como en eco repite lo que dice el primero.

-Máxima interacción: esta posibilidad prevé una discusión rica y densa.

-Diálogo de sordos: hay interacción entre los personajes pero cada uno habla de cosas diferentes.

A lo largo de la historia del teatro el dialogo se comporta como los demás signos dramáticos y cambia por relación a la historia de la lengua, y también por relación al estilo de la obra y a las distintas categorías dramáticas: si se trata de un drama filosófico, es natural que los parlamentos sean más extensos que si se trata de un drama pasional. Aunque en todo drama el diálogo sea la forma verbal del enfrentamiento que crea el conflicto, es indudable que las perspectivas del punto de vista, de la ideología, de las modalizaciones que Aristóteles llama “sentencia” del drama<sup>61</sup>, y se distinguen también otras formas de diálogo según María Del Carmen que son:

-El diálogo argumentativo: propone la búsqueda de la razón o de la verdad mediante el discurso verbal, de modo que justificando su cuota de libertad y responsabilidad.

-El diálogo de anástrofe socarrona: una comedia latina, que se estructura en contrapunto con la realidad social y sus valores mediante proceso de inversión, con tipos estándar que se empeñarán como paradigmas en total teatro jocoso occidental, se revela en un diálogo jaranero y granujo. El diálogo muda desde el ser, que el oyente se entera de la existencia, hasta la fábula y la sugerencia que emplean por menester de perduración los enclenques, los aquejosos, para exteriorizar de algún modo su libertad.

-El diálogo noticiario: el teatro medieval, céntrico en su esfera pedagógica, conjetura como un procedimiento esclarecedor en el que el itinerario de entendimiento de los personajes se destina impercederamente hacia un desenlace de frenesí que exhala la equidad y suma a la fe coadyuvada por las, conciencias los sigilos medievales enseñan, en general, un diálogo expositivo, sin graves rivalidades retóricas, a no ser de punto de vista, de escalón de intuición y de desemejante grado de asentimiento y aprensión de las veracidades que tienen los sujetos sobre los dogmas religiosos.

-El diálogo de vehemencia y de vida: es el llamado drama moderno, el teatro de Shakespeare, orienta las colisiones en el intrínseco del hombre, pues las concomitancias que desorbita no son interpersonales, sino intra-personales: es la jerarquización de sensiblerías: el cariño frente a los achaques (Otelo), injerencia de lo consanguíneo y lo social en la sensación (Romeo y Julieta), los diálogos que se ocasionan podrían ser enunciados como monólogos y parece que no de un guiso coyuntural, sino oriundo humanamente, pues son las recapacitaciones que un personaje hace sobre los sentimientos, que lo amarra socialmente. Lo mismo pasará en el teatro francés, donde los chascarrillos cogidos de historias bíblicas,

---

<sup>60</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Primera\\_persona\\_\(narrativa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Primera_persona_(narrativa))

<sup>61</sup> Bobes Naves, M.C. *Ibíd.*, p. 262.

clásicas o españolas, interiorizan las pugnas: por ejemplo, en “El Cid”, cuyo protagonista vive interiormente el enfrentamiento de su amor a Jimena y de sus deberes filiales. El choque intrínseco podría revelarse en un monólogo, o bien, en vínculo con los objetos del conflicto (Jimena y don Rodrigo) en diálogo.

-El diálogo parloteado y aclaratorio: la segunda mitad del siglo XIX, el teatro condecoró por excelencia a la corriente realista teatral, deriva hacia la llamada “comedia de salón”, eso por los espacios elegidos (“sala decentemente amuebla”), y llamada “obra bien hecha” por la habilidad insuperable que adquiere en su desarrollo y su función. Drama de ideología aburguesada, ocasiona textos de trayectorias heterogéneas, pero concomitantes en su miscelánea en ser “teatro de palabras”. Contra este tipo de teatro se amotinará el teatro del presente siglo, sobre todo, por parte de los administradores de la escena. Podríamos razonar que este teatro fomentaría amplia y vehemente el diálogo dramático, pero no es así, pues dimana de una ralea de parrafadas de puro regocijo en la escena. Quizá el teatro más manido y tópico dentro de este prototipo sea el de Jacinto Benavente, que atiborra la escena española desde los últimos años del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, obras como “El mal que nos hacen” o “Rosas de otoño” son dechados de esta índole de diálogo. También, aunque sólo por fracciones, entraría en esta particularidad de diálogo “Bodas de sangre”, de Lorca: la mayor parte de las acciones funcionales quedan fuera de la escena y se hallan, así la muerte de los prójimos hermanos es anterior al drama, la fuga de la novia queda fuera del diálogo, la muerte también.

-El diálogo recóndito: el titubeo que invade el autoconocimiento o sobre el raciocinio del antagonista se aclara con un diálogo perspectivo de cuño monológico, o exalta la meditación característica del monólogo intrínseco, por ejemplo los diálogos entre Juan y sus hermanas en “Yerma”, en los que él mismo se pregunta y se contesta, hace observaciones distanciadas con gestos, movimientos, habla con puntos suspensivos, como si la inseguridad se prolongase, en contraste con afirmaciones tajantes como decisiones que se toman sin convencimiento para salir de las dudas, y la forma gramatical se resiente del estado anímico de duda y también del hecho de que sea un proceso de carácter más expresivo que comunicativo, es decir, el personaje habla por desahogarse más que para comunicar o informar a sus oyentes: Juan pasa de un pensamiento a otro, mientras que lo que realmente le preocupa es la ausencia de Yerma y está pendiente de cuándo volverá, su habla parece un monólogo interior:

“¿Dices que salió hace poco? (La hermana mayor contesta con la cabeza). Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola. (Pausa). Puedes poner la mesa. (Sale la hermana menor). Bien ganado tengo el pan que como. (A su hermana). Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy hartito. (Se pasa la mano por la cara. Pausa). Ésa no vien... 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. Y mi honra es también la vuestra. (Entra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta). ¿Vienes de la fuente?”<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Lorca, F.G. Op. Cit., p. 113.

Semánticamente el diálogo dramático está guiado por las análogas directrices de la especificación lingüística: el tema se sella o se resquebraja con premisas y con subterfugios ilógicos o situacionales. La afinación escolta las normas canónicas, a no ser que se utilice como talente de desenvolvimiento, de alejamiento, de retintín, o meramente provenga del idiolecto del autor. Distribucionalmente puede acaecer que en los diálogos interlocutores, se corrobore no a la última alegación, sino a una interior y el espectador se ve ineludible a erigir las ligazones convenientes para dar entidad al personaje, de acuerdo con la contextualización esquematizada para él. La ilación de significados de los diálogos se consigue mediante la miscelánea de sentidos parciales que emanan de las intervenciones de cada personaje, por lo que dice (hacer verbal), por las alteraciones que incluye en su expresión (competencia cognoscitiva y verbal de cada uno), por el uso de los signos no verbales y por las implicaciones que su figura y su actuación han sido creando a lo largo de la obra.

En los estudios actuales ya no se examina al drama como un género teatral. Ese estrato jerarquizado pertenece al siglo XIX, en ese entonces, el drama se repartía, como desde sus preámbulos en la Grecia Antigua, en tragedia<sup>63</sup>: el diseño de imagen dramática cuyos personajes protagónicos se ven contrapuestos de índole incógnita, inexpugnable e inapelable contra el rumbo hazañoso o los dioses, las tragedias acaban generalmente en la muerte o en el aniquilamiento físico, moral económico del personaje principal. O en la comedia<sup>64</sup>: que se puntualiza primordialmente por sus personajes protagonistas que se ven enfrentados a los valladares de la monotonía y por eso ellos apechugan los mismos haciendo reír al público, ajetreados por sus inherentes lacras hacia desenlaces ufanos donde se hace agravio de la blandura humana. Obras de dramaturgos como Pedro Calderón de la Barca, dentro del siglo de oro Español, y Antón Chéjov, en los albores del siglo XIX e inicios del siglo XX en Rusia, estrenó la controversia de dos nuevos géneros dramáticos: el auto sacramental<sup>65</sup>: que es una obra de teatro ascética alegórica de uno o varios actos y de tema predilectamente eucarístico que se representaba el día del Corpus entre los siglos XVI y XVIII, hasta la prohibición del género en 1765, por lo general con gran aparato escenográfico. Las representaciones comprendían en general episodios bíblicos, misterios de la religión o conflictos de carácter moral y teológico. Y la pieza, que pasaron a formar parte, el primero, de los géneros simbólicos y, el segundo, de los realistas.

El siglo XX y uno de sus escritores más alegóricos, es el alemán Bertolt Brecht, acrecentarían un fresco género dramático en lo que dio en llamarse la obra didáctica que, si bien tuvo sus superiores especificaciones en los autos sacramentales de los autores del siglo de Oro Español, con Brecht encontró temas no sólo religiosos, sin perder el fármaco moral que le caracteriza. El género realista de forma general es el carácter estilístico que se caracteriza porque el lenguaje quiere lucir efemérides de diseño real y disfrutando de un diálogo, y para eso su lenguaje utiliza una función apelativa.

---

<sup>63</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia>

<sup>64</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Comedia>

<sup>65</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Auto\\_sacramental](http://es.wikipedia.org/wiki/Auto_sacramental)

## 1.7. Crónica hagiográfica del teatro español:

La historia del teatro en España pasó por amorfas protuberancias a lo largo de su supervivencia, se afligió en sus desempeños didácticos, exquisitos y sociales. En los albores, que va desde los cenobios medievales docentes a los años de la segunda república, suele coronar el nivel didáctico.

Los jóvenes humanistas de los Siglos de Oro, y aun antes, debían avalar definidas disciplinas de idiomas clásicos escenificando determinada tragedia o comedia grecolatina. El teatro, como dechado vitalicio de clase, fue la primera competencia que se adjudicó el dramaturgo haciendo un espejo reflejo de la sociedad sin arrinconar la universidad, Federico García Lorca, gracias al ejemplo de “La Barraca”, quizá haya sido el primer responsable de un moderno concepto de compañía social como cúspide de la pirámide y de la universidad como piedra angular<sup>66</sup>.

### 1.7. 1 El coliseo medieval:

El teatro español, como el europeo, medra supeditado al docto eclesiástico. La misa, celebración litúrgica céntrica en el evangelio cristiano, es en sí misma un “drama”, un espectáculo del resurgimiento de Cristo, serán los clérigos los que, en su vehemente anhelo didáctico por esclarecer los arcanos de la fe a los feligreses prolijamente incultos y berzotas, instauran los primeros diálogos teatrales: “los tropos”, con los que teatralizaban acaecimientos episódicos relevantes de la Biblia.

Estas representaciones, que se estrenaban dentro de las iglesias, en el coro o parte de la nave, se fueron haciendo más largas y espectaculares dando lugar a un tipo de teatro religioso que fue el teatro medieval por excelencia. Poco a poco se fueron añadiendo elementos seculares y cómicos a este tipo de representaciones que, por razones de circunspección, concluyeron por abandonar las iglesias y principiaron a realizarse en áreas públicas: en los pórticos y atrios de las iglesias, ramblas y la necrópolis.<sup>67</sup>

Los gérmenes del teatro medieval castellano están enroscados en el enigma debido al hecho de que, hasta el momento, se han topado fragmentos de una sola obra. Aunque determinados historiadores creen que debió haber existido una rica tradición teatral tanto profana como religiosa- y encontraron huellas en las “Siete partidas” de Alfonso el sabio para respaldar su hipótesis- llegaron exclusivamente los cinco actos de la obra afamado como “*Auto de Los Reyes Magos*”, que fueron revelados en la catedral de Toledo en el siglo XVIII, estos fragmentos pertenecen a una obra de Navidad. En la primera escena, aparece la estrella de Belén y cada uno de los Reyes Magos- Gaspar, Baltasar y Melchor- reacciona, preguntándose qué puede significar tal maravilla. En la segunda escena ya reunidos, van a

---

<sup>66</sup> Lorenzo, L. G. (1999): “*Aproximación al teatro Español universitario TEU*”. Editorial Taravilla: Madrid, p. 15.

<sup>67</sup> <http://www.monografias.com/trabajos14/teatro-medieval/teatro-medieval.shtml>

adorar al niño Jesús. En la tercera, los Reyes Magos comunican a Herodes que “un rey es nacido”; él les dice que vayan a adorarlo y promete ir él también.

La cuarta consiste en el monólogo de Herodes, en el cual el rey expresa consternación y rabia. En la quinta escena, Herodes pregunta a los rabinos respecto al asunto; ellos, al principio tratan de ocultar la verdad, pero al fin se la revelan, reconociendo que a fuerza de tanto mentir, les cuesta decirla.<sup>68</sup>

Esta última escena demuestra la disposición del autor anónimo de incorporar el humor en la representación de acontecimientos sagrados, aunque el Auto de los Reyes Magos es una obra muy sencilla y primitiva, en la caracterización de Herodes y de los rabinos hay rasgos psicológicos muy auténticos. El Auto es una de las obras más antiguas que existe en la lengua vulgar, el uso de la métrica, la caracterización, el movimiento dramático y el humor implican que pertenecía a una corriente teatral ya bastante desarrollada.<sup>69</sup>

En España se guardan muy pocos documentos escritos y menos obras teatrales de estos siglos. El espécimen más antiguo del teatro castellano es el Auto de los Reyes Magos, como está señalado antes, de finales del siglo XII, escrito en romance y creíblemente de origen franco, pero podríamos decir que hasta el siglo XV no empezó a cultivarse como tal el género, con Juan del Encina, Fernández y Jorge Manrique, si se exceptúan los juegos juglarescos populares.

### 1.7.2. El drama del Siglo XVI:

Las pautas medievales acompañarían siendo el clavicémbalo del teatro español hasta que, se brota el sendero del rejuvenecimiento que adelantará en la creación de una nueva idiosincrasia: la comedia nueva del siglo XVII. La centuria XVI, es por tanto, un poliedro de búsqueda y coexistencia de alteradas inclinaciones: la dramaturgia religiosa (Gil Vicente), el clasicismo (Juan de la Cueva), los italianizantes (Juan del Encina, Bartolomé Torres Naharro) y la acerva nacionalista (Juan de la Cueva). En este siglo afloraron nuevas formas en el teatro español, cuando comienza a centellear en la civilización occidental el uso de la forma meta dramática, esta norma está en auténtica forma enlazada con una concepción nueva del ser humano y una guisa peculiar de glosar la presencia; el mundo y su duración son discernidos como un teatro en el que los humanos son a la vez querellantes y mirones, el teatro dentro del

---

<sup>68</sup> [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_017.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_017.pdf)

<sup>69</sup> Bárbara Mujica, *Antología de la literatura española de la edad media*, p. 226.

<http://books.google.es/books?id=4K6heZzwAx8C&pg=PA226&dq=Esta+C3%BAltima+escena+demonstraci%C3%B3n+del+autor+an%C3%B3nimo+de+incorporar+el+humor+en+la+representaci%C3%B3n+de+acontecimientos+sagrados,+aunque+el+Auto+de+los+Reyes+Magos+es+una+obra+muy+sencilla+y+primitiva,+en+la+caracterizaci%C3%B3n+de+Herodes+y+de+los+rabinos+hay+rasgos+psicol%C3%B3gicos+muy+aut%C3%A9nticos&hl=es&sa=X&ei=H7adUuHhMLHX7AbZ5IHAYg&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=Esta%20C3%BAltima%20escena%20demonstraci%C3%B3n%20del%20autor%20an%C3%B3nimo%20de%20incorporar%20el%20humor%20en%20la%20representaci%C3%B3n%20de%20acontecimientos%20sagrados%20aunque%20el%20Auto%20de%20los%20Reyes%20Magos%20es%20una%20obra%20muy%20sencilla%20y%20primitiva%20en%20la%20caracterizaci%C3%B3n%20de%20Herodes%20y%20de%20los%20rabinos%20hay%20rasgos%20psicol%C3%B3gicos%20muy%20aut%C3%A9nticos&f=false>

teatro.<sup>70</sup> La obra dramática más insigne de este período es “*La Celestina*” de Fernando de Rojas. En realidad es una comedia humanista, hecha más para lectura y reflexión que para la escena. Se trata de una obra excepcional, magnífico retrato de la época y modelo de la literatura galante posterior. Es, sin embargo, una obra de tan complicada estructura dramática (alrededor de 20 actos) que no fue representada en su época y que sigue teniendo enormes dificultades para su puesta en escena.

### 1.7.3. El espectáculo teatral del Siglo de Oro:

El siglo XVII es el siglo de oro del teatro en España. Es un amparo en el que las esencias sociales y políticas esclarecen una coyuntura: anómala la ostentación pública se transfigura en el cogollo de la deontología clarividente y la eufonía. Las circunvalaciones son básicas. Los humanos nacen de un solo padre, pero son variados, viven en un solo cobijo que es el mundo, y el mundo es un descomunal coliseo teatral, el teatro es el esmero más zurcido para encubrir aludiendo a la savia de la vida. Se crean las principales moras teatrales con toque de corrales de comedias, que eran cursadas por las hermandades, fogueados referidos del empresario teatral moderno, se ensalzarán los autores, las obras y las compañías.

Una atrayente porfía teórica escolta la pujanza y ascenso de este diseño flamante de argüir el teatro. Dos autores de la época sirven para esclarecer el discernimiento y el vértice de esta fantochada y del arte teatral: Cervantes y Lope de Vega.

La primera noción de las erudiciones latinas de Lope de Vega nos la agasaja en su ológrafo biógrafo, una gran cuantía de alegaciones clásicas esta diseminada por su obra poética, lo cual evidencia la campechanía que Lope tenía con aquella lengua y aquella cultura, el latín era el trípode de toda ilustración literaria y el rizoma para el amaestramiento humanístico, y el uso del latín macarrónico, que uso en su teatro y lo sedimentó en algunos entremeses anónimos y en alguna pieza dramática de “Torres Naharro”<sup>71</sup>, otro quid que se recalca en la trocha teatral de Lope es el amor y el erotismo en su teatro, ambos sentimientos reflejan a Lope, porque su vida es una función, una tragicomedia fundamentada y nutrida por el amor y el erotismo. Y su teatro está alimentado por su propia vida, es decir, su propio amor y su vida erótica, convenientemente suavizada, eso sí, para sortear los peligros de una censura religiosa que podía causarle serios disgustos.<sup>72</sup>

Las obras de Lope de Vega erigieron las peculiaridades concéntricas de la comedia nueva: escritura en verso polimétrico, jirón de las unidades de lugar y tiempo, batiburrillo de elementos cómicos y trágicos, armazón en tres actos divididos en cuadros. Todas estas características tienen un único propósito: escabechar al espectador engolosinado en la trama hasta el final. La pluralidad de las comedias encajaba asuntos de cómo señalado antes de honra, ya que la honra, fama pública, la apariencia al fin y al cabo, era una de las grandes preocupaciones del hombre.

---

<sup>70</sup> Andrés, I. Manuel López, S. J. Molas, P.R. (1997): “*El teatro dentro el teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*”. Editorial Verbum, Madrid, p. 11.

<sup>71</sup> Elvezio Canonica- de Rochemonteix : «*El poligloto en el teatro de Lope de Vega* », Thèse présentée à la faculté de Lettres de l'Université de Fribourg, Suisse, pour obtenir le grade de docteur, 17 juin 1990, pp. 33.34.

<sup>72</sup> Felipe, B. Pedraza, J. Cañal, R. G. Marcelo, E. (2002): “*Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*”. Actas de las XXV jornadas de teatro Clásico de Almagro. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 43.

Cervantes el gran novelista español, no obtuvo el éxito que creía en el teatro y esto se debió, probablemente, a que su teatro tenía unas características que no respondían a los gustos del público, es en efecto, un teatro que quiere ser “un espejo de la vida”, en el que el texto tiene una gran importancia y donde los personajes no son simples estereotipos. Con los años se le dio el valor que merece, especialmente a los divertidos entremeses, obras cortas de temática popular.

Y basándose en el teatro cervantino, encontramos también el medio adoptado para llevar a cabo la burla, es decir en el adulterio, que se ha concluido demasiado rápidamente sobre la ambigüedad moral, y amén de eso destacaríamos otras interpretaciones como el establecimiento de un nuevo orden doméstico por inversión de los valores de la honra o del principio de autoridad.

Los grandes dramaturgos de la época, además de Lope de Vega son, entre otros, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca, autor de algunos de los dramas fundamentales de la historia del teatro, como “*La vida es sueño*” y “*El alcalde de Zalamea*”.

#### **1.7.4. La palestra teatral de la Ilustración:**

Durante la Ilustración tuvo lugar un debate sobre el arquetipo de la curva ideal de la concurrencia del teatro. Se fundamentaba en las leyes de la óptica y de la acústica, las dos ilustres principales sincrónicas imprescindibles en el diseño simétrico teatral de la época de las luces y en su acrecentamiento básicamente en Italia en los albores del término de los sesenta, en donde sería iniciado en 1762 por el Conde Algarotti en su libro “*Saggio sopra l’Opera in musica*” y en Francia dos años después con Martin Dumont.<sup>73</sup>

El teatro de las luces tiene una característica típica de la corriente de la ilustración, reside en un florilegio ideológico, sigue la norma tejida por los humanistas, en llevar a cabo un teatro educativo, y tenía como tarea básica la educación y la aniquilación de la hechicería y la superstición, y de otra orilla un teatro de alma, una conglomeración de hazañas históricas y un nuevo aura basado sobre la investigación y la crítica, y sobre todo un sarcasmo mordaz, que ocultaba dentro de sus entrañas unas enseñanzas y moralejas ahíncas.<sup>74</sup>

El siglo XVIII estuvo enfático en España, por primera vez, por la intromisión del estado en el enclavamiento teatral del país. Bajo el influjo de los bocetos de la Ilustración, se alzó un meneo estético de enmienda de los teatros de Madrid, acaudillado por Leonardo Fernández de Moratín. El quehacer trascendental de este ajeteo era prohijar una serie de obras y vedar otras, bajo la conjetura de atizar exclusivamente ideas que patrocinasen la verdad y la virtud, conmutando más a las representaciones que entrañasen enseñanza moral o adoctrinamiento cultural. Entre las obras reprobadas se hallaban algunas del Siglo de Oro, pero sobre todo se tildaba a aquellos autores contemporáneos que se empecinaban en la norma del siglo anterior.

---

<sup>73</sup> García Melero, J. E (1998): “*Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*”. Ediciones Encuentro: Madrid, p. 170.

<sup>74</sup> Meyerhold, V. (1971): “*Teoría teatral*”. Editorial Fundamentos. Madrid. Traducido por: Agustín Barreno, p. 34.

Es ocioso señalar que, pese la censura ejercida, las culminaciones de la reforma tenían tintes que en nuestros días llamaríamos progresistas. El estado de la comedia española era abiertamente aciago de mal agüero, cumplida cuenta de ello dio Moratín en “La comedia nueva o el café”, contundente ataque contra los excesos del pos-barroquismo<sup>75</sup>.

Entre las propuestas de la rehabilitación estaba el quehacer de emprender prorrates de faenas fundadas en las idoneidades de los intérpretes, sin embargo, y pese a los bienintencionados programas ilustrados, las que triunfaron en el siglo XVIII fueron las llamadas comedias de magia. Por más que el género fuera objeto de la ironía y del desprecio de los neoclásicos, que veían en él todas las extremosidades de un pos-barroquismo mal asimilado, el público respaldaba con entusiasmo este tipo de comedias.

### **1.7.5. El palenque teatral romántico:**

Son abundantes los conatos que se han hecho para especificar el Romanticismo y perennes son las suscitaciones en las que se ha puesto de manifiesto el escollo de circunscribir el término a una serie de manifestaciones culturales en un marco espacio-temporal aislado del trayecto que recorre la historia de la humanidad.

A menos que se acepten resignadamente las clasificaciones que delimitan períodos, estilos y modas, es fácil caer en un escepticismo inhibitor, que puede resultar bastante inoperante si no conduce a adoptar una cierta modestia y asumir los ahogos que existen para circunvalar el significado que se ha dado a esta palabra, ya que de acostumbrado, cuando se inventa el término “Romanticismo”, se piensa en una época-y sobre todo en una época de la literatura-que se orienta entre los últimos suspiros del siglo XVIII y los primeros brotes de la primera mitad del siglo XIX, se supone también en múltiples tópicos que se pluralizan a todas las manifestaciones que se pueden adjuntar en el recinto literario idóneo al período aludido, se piensa en designados autores cuyas biografías, se afilian con específicos concebidos por ellos a los que se ficha con la morriña, talente antípoda, la rebeldía, el amorío, y otras características chamizas de lo que ciertamente escenificó originalmente el movimiento romántico en determinado momento histórico.<sup>76</sup>

El romanticismo español no pasa de ser un movimiento arrebatado, con exigüamente quince años de comparecencia en el teatro. Obvio que la guerra de la Independencia y el posterior absolutismo de Fernando VII circundaron la florescencia de los capullos de un movimiento teatral romancista que como bien se sabe, tenía plumas encumbradamente.

No obstante, podríamos decir que los románticos españoles armonizan, en sus grandes directrices, con los alemanes y los franceses: afán de vulneración, que desembrolla las reiteradas misceláneas de lo desdichado y lo jocoso, el verso y la prosa, tan denostadas por los neoclásicos; abandono de las tres unidades; especial atención a temáticas que giran en torno al amor, un amor imposible y platónico con el telón de fondo de la historia y la leyenda y abundantes referencias a los abusos e injusticias del poder, unos héroes misteriosos, cercanos al mito, abocados a muertes trágicos pero siempre fieles a su motivo amoroso o heroico.

---

<sup>75</sup> <http://centros.edu.xunta.es/iesastelleiras/depart/lincas/temas/lite/sxviii/xviii.pdf>

<sup>76</sup> Véase lo que dice a propósito Balaguer, M.G. (1983): “El Romanticismo como espíritu de la modernidad”. Editor Maignón: Barcelona, pp. 13.14.

En este sentido el héroe romántico por excelencia es el protagonista del “Don Juan Tenorio” de Zorrilla, en su romántica versión del mito, Zorrilla dota a la leyenda de unos inusitados niveles de teatralidad y, sobre todo, muestra a un personaje capaz de redimir con el amor su condición de burlador, obteniendo así el consiguiente perdón divino<sup>77</sup>. En cuanto a las formas de representación, hay que destacar que es en este período- y las ideas de Larra- que dedicó muchos de sus artículos a los problemas que acosaban al teatro, influyeron en este sentido cuando los actores se plantean por primera vez la necesidad de renovar las técnicas de interpretación, Larra afirmaba que queda preciso que el actor tenga casi el mismo talento y la misma inspiración que el poeta, es decir que sea artista.<sup>78</sup>

### 1.7.6. El théâtre del Siglo XX:

Ángel Berenguer:

*“el teatro español del siglo XX ha generado una bibliografía hasta cierto punto importante en lo que se refiere a su estudio desde una perspectiva literaria, aunque los trabajos que tratan de aspectos relacionados con lo específicamente teatral de su producción”*<sup>79</sup>

Las compañías teatrales adiestradas por las grandes actrices y actores del momento, que son igualmente patronos, están asignadas a halagar los antojos de este público continuista y convencional. Los casos de Gabriel Martínez Sierra o de la compañía Margarita Xirgu, idóneos capaces a retozar el dinero y el realce en el hallazgo de nuevos autores y en lustres estéticas, inusitados. Asimismo sobrevienen anómalos los aportes de Adriá Gual, progenitor del “*Teatre Íntim*”<sup>80</sup> que concebía un tesón de corte europeo. Lo corriente fue la culminación gananciosa de aquellos autores que como José Echegaray, Premio Nobel de la literatura en 1904, y Benito Pérez Galdós. La otra atracción del teatro español de comienzos de centuria es el teatro de temple folclórico, el drama comunitario de corte reaccionarito y tradicionalista que finiquita dimanando en una forma estilística original: el sainete. Su mayor representante será Amiches (1866-1943), patrono de la tragedia irrisoria, una muestra de faenas que encarnaban a la clase media.

Para Valle-Inclán, como para Shakespeare, el teatro es un cristal reflejante de la existencia, pero en este caso un espejo deformante. El teatro de Valle-Inclán no fue galardonado en su auge la nombradía que lograba, como tampoco fueron condecoradas las restantes insignes plumas de la generación del 98: Azorín, Pío Baroja o Unamuno<sup>81</sup>.

Por añadidura surge un teatro vanguardista que lucirá la faena de los teatros universitarios: “*El búho*” de Max Aub y la “*Barraca*” de Eduardo Ugarte y García Lorca. Este último, uno de los grades poetas del siglo, fue de los pocos miembros de la generación del 27 que cultivaron el teatro.

---

<sup>77</sup> <http://www.contraclave.es/literatura/movromantico.pdf>

<sup>78</sup> <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/larra.html>

<sup>79</sup> Gilabert, R. P. (2007): “*Teatro, cine y exilio*”. Editorial Fundamentos: Madrid, p. 33.

<sup>80</sup> Fue una compañía del teatro barcelonés fundada por Adriá Gual y Queralt, en 1898, para dar nuevos aires al teatro catalán de la época.

<sup>81</sup> <http://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/09/teatro-del-siglo-xx-introduccion/>

Federico García Lorca es, excepción artística por sus primores estéticos de la pluma, el autor español del siglo XX más representado en los escenarios italianos de manera peculiar. Y es que algunas obras del granadino, en ciertos momentos que pretenden ser meticulosamente dramáticos o trágicos, provocan la hilaridad y un sentimiento de aflicción y nudos en la garganta por achaque sentimental de unos personajes a la vez en el alma del espectador. Se trata de pasos en los que el lenguaje utilizado resulta tan “exagerado” o “anticuado”, tan quemantes las palabras o tan de otro tiempo las ideas que vinculan, que el público no puede cavilar y reaccionar de otro modo. Y entonces, se hacen válidas las deducciones que desenredan el fracaso de unas piezas lorquianas ante un espectador determinado, y una sociedad que no sale de una larga hibernación, ya desde los años treinta como fruto de una distancia cultural y de una singularidad occidental que rebate y resiste a tomar a circunvecino situación tope que valora ascendida.

Si los ensamblajes de “*Doña Rosita*” y de “*Yerma*” fueron cultivados quisquillosamente por las compañías porque existe un toque representativo y escénico a Lorca muy vanguardista en su tiempo, una de estas rúas teatrales es la puesta en espectáculo “a lo Chejov”, dando así a la Doña Rosita española un alivio cosmopolita que le condesciende ascender a su quebradiza chochez. Existe entonces un rechazo del valor dramático de la producción teatral lorquiana, acusada de ser osada, feminista excesiva y perniciosamente poética.<sup>82</sup>

Lorca utilizó en sus obras gran diversidad de fuentes de inspiración: lo popular en “*Bodas de sangre*” o “*Mariana Pineda*”, el guiñol con un matiz valleinclinés en sus “*Títeres de cachiporra*, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa*”, y los movimientos de vanguardia como el surrealismo en “*El público*” “*Así que pasen cinco años*”.

La colaboración de García Lorca con Margarita Xirgu permitió que la obra del dramaturgo-poeta llegase a ser vista en los escenarios de los principales teatros españoles. Entre las puestas en escena que la actriz y empresaria llegó a montar cabe destacar el estreno en Barcelona de “*Mariana Pineda*” con decorados de Salvador Dalí. El estallido de la guerra civil española en 1936 y el asesinato de Lorca vinieron a frustrar la carrera de un autor que aunaba un talento extraordinario y vanguardista con la difícil cualidad de gustar a una sociedad machista y un público tradicional del teatro.

### **1.7.7. El teatro durante el franquismo:**

Tres rasgos externos que erigieron durante el período del régimen de Franco: su ordenamiento económico esencialmente privado, y en una centralización regida concienzudamente y políticamente en Madrid y Barcelona, amén de una sujeción y vituperio gubernativo austero.

Estas esposas macizas avizoraban la cultivación productiva teatral atascando que se adhirieran a los inventarios piezas que atropellasen a la iglesia, el Estado o la moral pública, esta guisa político-cultural quita la polvareda del ajusticiamiento didáctico y la zafarrancha fechoría de una piezas de crítica que estaban políticamente y socialmente espinosas, y de

---

<sup>82</sup> Rodríguez Coral García: « *Teatro Español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*” tesis defendida en diciembre 2000, bajo la dirección del Prof. Dr. José Romera Castillo, pp. 23.24.

otra ribera el señorío en los rotules de comedias gráciles sin peculiaridades atiborradas, que cosquillearán el corazón del público, que formaba en los primeros decenios de la posguerra, un conjunto de la pija clase de los pudientes adinerados. Circundando las primeras décadas de la tiranía franquista, se silenciaban y arrinconaban las obras de Alberti, Max Aub o Casona, y nunca florecieron representadas.

Sin embargo la obra de todos ellos fue desterrada a la marginación, por lo que la crítica los ha caracterizado como miembros de una generación perdida y su teatro como teatro silenciado.<sup>83</sup>

Las obras de los dramaturgos de la época del franquismo afloraron en esta sociedad tabicada, aunque desde panoramas discrepantes, la realidad que nadie ambicionaba proferir francamente: Buero Vallejo y Alfonso Sastre. El teatro de Buero bucea en la condición trágica y anfibológica de la excarcelación humana, mientras que la obra de Sastre, inherente de su recorrido comunista, intuye el teatro como un utensilio de enardecimiento sedicioso<sup>84</sup>, a fines de la década de 1950 izó una nueva prole, la de los autores de la llamada "generación perdida", autores como Lauro Olmo, Martín Recuerda o Luis Matilla alcanzan pronto, por su arrojadizo arrinconado sistemático de los escenarios públicos y comerciales, escrúpulo de grupo, que ligan asimismo en sus diseños y temáticas: siguiendo con la estría del realismo crítico, hablan del abuso del hombre por el prójimo y del desafuero social.

A lo largo de la década de 1960 aparece un nuevo grupo de autores, tan baqueteados por el vituperio como los anteriores, se singularizan en términos generales, por su repudio del realismo y por su afán experimentalista, su estilo teatral se integra en las nuevas formas del teatro de vanguardia.

Entre dos teatros, un "posibilista" de Antonio Buero Vallejo, e "imposibilista" de Alfonso Sastre, emerge otro arquetipo de teatro pintador de la realidad social, el de Lauro Olmo, cuya meta ético-estética era de arrojar luz sobre una vida sin vida en España que se ahoga en charcos de lacras y bebe veneno franquista durante los años cincuenta y sesenta, en los que, a pesar de titánicos sacrificios ahíncos, pero todos eran golpes de espadas en un mar y sólo resultaron chapoteos.

Estos dramaturgos- a los que, no perdieron ripio ni los senderos históricos y estéticos de la letra española, que podríamos llamar del "medio siglo" tenían la recia certidumbre de que la realidad objetiva existía como tal y era traducible mediante la construcción de un espacio escénico capaz de representar una visión auténtica de la cotidianidad, desde el compromiso social. Intentar hacer teatro entonces, en aquel campo minado por una censura mezquina y paranoica, que repartiría golpes de ciego en constante y sempiterna lucha contra "el enemigo invisible" de la disidencia político- religiosa, fue para muchos dramaturgos, como Lauro Olmo, sinónimo de acción política – en gran medida la única viable desde la literatura en la lucha testimoniar (para transformar) aquella realidad social.

---

<sup>83</sup> Tzvetana Panayotova, enero 2006: « La memoria histórica en el teatro de la transición» Tesis de maestría, Universität des Saarlandes, p. 17.

<sup>84</sup>

<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4733/A%20Vueltas%20con%20el%20Posibilismo%20Teatral.pdf?sequence=1>

El teatro silenciado (así lo denominaron los críticos, por la censura franquista) es un teatro achantado por las uñas ponzoñosas del régimen avasallador franquista, y una representación cubierta por un telón de mentira, el público se percataba y el actor lo captaba, y se intercambiaba el genuino teatro sólo por miradas, los temas trascendentales eran lo vivido: la roñosería, escasez e inmoralidad. El amedrento y la afonía era secuaz de todas las dictaduras, habían sido desde los primeros brotes el arbotante del nacionalcatolicismo.

Lauro Olmo, como muchos otros artistas de su edad y circunstancias, no quiso sumarse a aquel silencio de los corderos, el más aterrador de todos los silencios posibles, que es el de las víctimas propicias. Por eso se propuso dar voz a los que no la tenían, porque se les había privado de ella para siempre (en las cuentas, contra los muros de los cementerios o en la improvisada celda de torturas de algún cuartelillo), o porque ellos mismos la habían hipotecado, como fianza de sus miedos, reales o imaginarios para poder sobrevivir en la sordidez de un “*ir tirando*”<sup>85</sup>

El óbito del autócrata en noviembre de 1975 fue para numerosos dramaturgos la luminiscencia de ánimo y confianza para la mañana de sus artes, el fondeado democrático, la libertad de ataduras, emancipación del culto, progresión del pensamiento, un nuevo amanecer, lo que fue prohibido durante las convexidades de antes, y verdaderamente en 1977 se asevera la cancelación de la calumnia y el vituperio, sin embargo, todavía no se puede hablar de una libertad de expresión incondicional, más bien de una libertad “vigilada”. Un ejemplo emblemático es el espectáculo “*La Torna*” del grupo Els Joglars<sup>86</sup> que, después de 40 representaciones, fue prohibido en 1977 por la autoridad militar involucrando su director de injuriar al ejército.

*“Un día... la mujer existirá”*  
Rainer María Rilke.

*“Sin la mujer, la vida es pura prosa”* Rubén Darío.

## **1. 8. La mujer en la literatura y en los textos literarios y dramáticos:**

El juicio literario feminista y la jerarquización de género, uno de los génesis que aclaran los sistemas de transcendencia significativa en las faenas cuestuosas sociales, es decir, todas las actuaciones glosadas feministas, arrancan del inicio de la idea comprendida y arraigada en la sociedad desde miles de abriles, que las relaciones entre sexos son un soporte imprescindible de la realidad social, cultural e histórica y que cualquier diatriba proclamada por el sexo débil, o una notificación mimosa y cariñosa por el sexo femenino, ‘es cual más cual menos, toda la lana es pelos’, así lo veía (o lo sigue viendo la sociedad), y los más que hace falta es la confirmación según las necesidades sociales y discursivas. El género, especificado como una concomitancia de la ilación social entre dos sexos, se muda así en una

---

<sup>85</sup> Véase lo que dice a propósito Criado F.L. (2010): “La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia: El eros femenino en el teatro de Lauro Olmo”. Editorial Arcibel: Sevilla, p. 197.

<sup>86</sup> Els Joglars, es una compañía española de teatro independiente fundada en Barcelona, Cataluña en 1962 por Albert Boadía( Barcelona 1943- actor y dramaturgo español , especialmente el catalán.)

esencia analítica vital para la deducción de la estratagema elocuente en las hileras comunitarias y simbólicas. Comentado de otro toque la valoración de naturaleza y diferencia sexual, asomó un incógnito interrogante, que acrecentados atributos han surgido un arrimo feminista a la historiografía de la literatura: ¿qué ocurre al establecer como presencia la producción cultural de la escritora que ha habitado en los márgenes del quehacer literario? <sup>87</sup>

La mujer en la literatura, estuvo imperecederamente dádiva desde atrás, en teoría era libre, pero las bofetadas de la vida y los sucesos la pintaban más que una subyugada cautiva, todo lo que no se hacía en el hogar le estaba vedado, era la máquina de producir hijos, era el juguete encendedor del hombre y se contentaba de las labores domésticas, y la cumbre del chabacano fue lo de afirmar que la mujer era incapaz de guiarse a sí misma, por su índole arriesgada y su razonamiento hundido.

Este parecer estaba tan baqueteado y curtido en Occidente, que entablaron a contender aunque parezca inverosímil, por la más primaria de la jurisprudencia de los derechos: el aprender a leer y escribir, al que únicamente tenían acceso si pertenecían a la hidalguía o a los aburguesados y, razonablemente, si contaban con el diamante y oro del padre cuyo corazón tuviera unas chispas de misericordia. Ni hablar de la situación que dejará el corazón enquistado y en hechos pedazos de las mendigas plebeyas, ya que para ellas un trocito de pan cocido en la hoguera era el mundo entero, pero la realidad era peor, y es así que la mujer escritora nace en Alemania en el años 932, con el nombre de Roswitha, fue religiosa benedictina, murió en 975. Dejó tres obras: “Dramas, Poemas históricos y leyendas” todas ellas exaltaban su creencia, credulidad y su pureza castidad, no se la consideró digna, como ninguna mujer de su época. <sup>88</sup>

La desprovista presencia de mujeres en el nomenclátor literario nunca fue un hecho esporádico ni generado por la incapacidad femenina alguna, dimana de la peor defectuosa cátedra que se reservaba a las niñas desde el primer amanecer, cuyas aptitudes y capacidades especulativas se consideraron consuetudinariamente irrisorias e ínfimas sus facultades morales, tanto es que durante momentos históricos se selló casi definitivamente que ellas, no debían aprender ni a leer ni a escribir “para resguardarlas de los escollos que llevaban unos textos”.

De otra arista y a sabiendas que la escritura, más que nada es una función artística, pues pública, de modo que al escatimar las aureolas de la mujer a lo sedimentado, aun en el caso que la mujer sepa y quiera escribir. La verada de la historia literaria recuerda cortas eminencias femeninas, que rociaremos el “quid” en el párrafo subsiguiente, son mujeres intrépidas, de pura cepa de casta y saliva, además junto a ellas podríamos topar patentemente otras muchas, que no están remembradas en el recinto socio-cultural.

De ahí uno de los quehaceres del análisis crítico feminista en la actualidad, sea el salvamento de las plumas femeninas secundarias, o menos cobijadas por la historia tradicional, pero interesantes de todo punto para saborear la creación y emperejilar la doña literatura. Pues una reflexión no exista sobre la literatura debe atender todas estas cuestiones

---

<sup>87</sup> Diocartez, M. D: (1993): *“Breve historia feminista de la literatura española”*. Anthropos Editorial: Barcelona, p .11.

<sup>88</sup> <http://www.abracecultura.com/espanol/Upload/uploadedLA%20MUJER%20EN%20LA%20LITERATURA.pdf>

relativas a la problemática de la mujer como autora literaria e intentar mostrar cómo, a medida que se van superando los prejuicios sexistas a finales del siglo XX, emerge todo un nutrido plantel de escritoras que obtienen éxito público y atención.<sup>89</sup>

Mana un ápice de estreno al consorcio de la mujer en las artes y la instrucción a partir del humanismo, la mujer se tropa del “objeto” que sirve a cuidar niños, en un estatuto a burilar, para los escritores. Se favorece el concepto de que la mujer debe empollar a estudiar para enterarse y entender mejor los textos clásicos y sagrados pero, eso sí, jamás sin orillar y omitir a las faenas de la casa y por cierto nunca habla en público ya que se consideraba como un “yerro”, Fray Luis de León en “*La perfecta casada*” fue el velador de esta concepción, y un ferviente paladín del adiestramiento femenino, sin embargo residiendo imperecederamente en cautela, no debe aprender por el simple hecho que nunca jamás una mujer supera a un hombre ni siquiera el hecho de ser una ascética. Es lo que ocurrió, con Teresa de Jesús que fue acorralada y excomulgada por la inquisición ya que su culpa era muy espinosa “se aficionaba y ejercía la escritura”, durante estas achicharradas de cabo a rabo, el personaje femenino ha sido en la sociedad europea como macro espacio e hispánica como micro espacio un objeto de deleite , unas muestras aclarativas de ejemplos de mujeres que sudaron sangre, y vieron que el sufrimiento es el destino común de todos los seres vivos, si bien se puede exteriorizar el sufrimiento físico lo más difícil expresar el sufrimiento moral, Jane Austen<sup>90</sup>, ocultaba sus relatos escritos cada vez que alguien entraba en su habitación ... por la vergüenza que se sentía de que la vieran escribir.

Katherine Porter<sup>91</sup>, tardó hasta 10 años en escribir una novela, por la incomodidad de que la vieran escribiendo, a cada momento tenía que suspender su redacción y solamente podía escribirla en los pocos momentos de soledad que tuvo esos diez años, Charlotte Bronte<sup>92</sup>, tenía que esconder sus escritos entre las patatas que pelaba en la cocina, algunas escritoras que conseguían finalizar sus obras literarias finalmente atribuían las mismas a sus maridos para evitar comentarios despectivos, represalias y castigos, otras recurrieron al seudónimo para ocultar el hecho de ser mujer ¡! Las hermanas Bronte ( usaron los nombres de Curre Bell, Ellis Bell y Acton Bell), Cecilia Bohl, utilizó el seudónimo de Fernán Caballero, María Lejárraja firmaba con el nombre de su marido : Gregorio Martínez Sierra, el fuego de la hoguera machista no se para aquí , ya que una vez cuando conseguían enviar sus textos a las editoriales, éstas solían rechazarlos como si alguna manera supieran que los mismos eran obra de alguna mujer, así sucedió con los primeros textos escritos por Emile Bronte , pero el caso más llamativo era lo de la insigne María Moliner remendaba calcetines con un huevo de madera, mientras su gran obra “ *El diccionario de uso del español*”, iba cobrando forma entre ollas y coladas<sup>93</sup>.

Basta con recordar que a Emilia Pardo Bazán se la describía frecuentemente como mujer “viril”, designación que señala claramente la todavía presente incompatibilidad entre feminidad y escritura desde los albores hasta los últimos suspiros del siglo XX.<sup>94</sup> No hay que

---

<sup>89</sup> Servén, C. (2007): “*La mujer en los textos literarios*”. Ediciones Akal: Madrid, p. 32.

<sup>90</sup> Jane Austen(1775-1817) novelista inglesa.

<sup>91</sup> Katherine Porter (1890-1980) escritora, periodista estado unidense.

<sup>92</sup> Charlotte Bronte(1816-1855) novelista inglesa.

<sup>93</sup> [http://www.bibliotecaspublicas.es/sanjavier/imagenes/Charla\\_depunyoyletraenfemenino2012.pdf](http://www.bibliotecaspublicas.es/sanjavier/imagenes/Charla_depunyoyletraenfemenino2012.pdf).

<sup>94</sup> Myriam Díaz Diocartez. Op, cit., pp. 19. 23.25.

caer en la trampa de suponer que la mujer, en virtud de su sexo biológico, produce textos diferenciados, propios de una subjetividad peculiar. La identidad femenina está ligada a la época histórica raza, medio social... y son estas contingencias lo que más pesa en la construcción de una subjetividad.

### **1.8. 1. La mujer descrita por la pluma masculina:**

**Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (primera mitad del siglo XIV): “Libro de buen amor”:** Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, se inscribe en un periodo histórico en que se percibe ya la presencia de la clase burguesa, y participa del nuevo tono realista y satírico que adquiere entonces la literatura. Su obra muestra la profunda renovación que experimenta el mester de clerecía: incluye, junto a la cuaderna vía, variadas combinaciones métricas, y se orienta hacia lo didáctico- satírico. El conjunto de su obra se denomina modernamente “Libro de buen amor”, un largo texto en verso- más de mil setecientas estrofas- que aborda temas ascéticos y mundanos con un lenguaje rico y colorista. El agudo sentido del humor del Arcipreste, su maliciosa ironía, así como su capacidad para expresar con fuerza plástica la realidad, son notas sobresalientes de su obra.

**Fray Luis de León (1527-1591): “La perfecta casada”:** el gran representante del Renacimiento cristiano español, catedrático en la Universidad de Salamanca, pertenecía a la orden de San Agustín, sufrió un proceso inquisitorial que lo llevó a prisión, pero fue posteriormente devuelto a su cátedra. Entre sus obras originales en verso, son muy conocidas sus odas morales (“La vida retirada”, “Noche serena”, “A Felipe Ruíz”, “A Salinas”...). “La perfecta casada” es un tratado moral dirigido a su sobrina, María Varela Osorio, se inserta entre la abundante literatura renacentista acerca del matrimonio. La narración se hace eco de los usos de época-trajes, afeites, lecturas...- y es por ellos un renovador documento histórico a la par de que una excelente obra literaria en prosa. Se sitúa en una posición equidistante, tanto de la tradición misógina medieval como de literatura profeminista que exaltaba a las mujeres ilustres. A lo largo de muchas generaciones, hasta el siglo XX, en España fue costumbre regular este libro a las jóvenes que contraían matrimonio, percibe la obra a destapar la efigie de la mujer en el silencio y en el encierro en la casa, pero además perfila todo un modelo femenino, fundamentalmente dulce y suave.

**Federico García Lorca: (1898-1936): “Doña Rosita la soltera”:** en su teatro, traspasado de poesía, asimila las más antiguas raíces del drama (las que provienen del teatro de títeres, la tragedia clásica, los mitos y romances populares, el drama alegórico y de costumbres). Lorca maneja una concepción inédita de lo teatral siempre alejado del naturalismo, la trivialidad. El simbolismo denso y pleno, la estilización de lo popular y una concepción del teatro que integra la música, el lenguaje plástico y corporal y el montaje escénico, son las líneas maestras de su obra dramática.

Doña Rosita la soltera, muestra el rumbo que tomó el teatro lorquiano en estos años inmediatamente anteriores a la guerra civil: "dramas de tipo humano y social", es, una vez, la tragedia de la soltería, aquí dolorosamente asumida en la espera del novio que marchó con la promesa nunca cumplida de volver y que, lejos, se casó con otra. Una tragedia que no es, como las clásicas, consecuencia del destino, sino de las condiciones sociales de una época. Y es también la tragedia del tiempo, expresada mediante la imagen de la rosa mutabilis: Rosita es consciente de su amor imposible y su frustración se hace tragedia con el paso de los años.

95

---

<sup>95</sup>Servén, C. (2007). Op, cit., pp. 52. 66. 146.

## 1. Lorca el poeta dramaturgo:

La pluma de Federico García Lorca es la más bienquista de los comediógrafos y líricos hispánicos del siglo XX. Son cuantiosos los raigones por los que ese encandilamiento no empequeñece en ninguna parte de la terráquea. En los veinte años de trabajo de que dispuso antes de su magnicidio en 1936 adiestró en la música, el dibujo, la poesía y el drama. En cada una de esas artes fue un asombroso poeta, de aguda hiperestesia heterodoxa y benigna, plañidera y vitalista, risueña y calamitosa, concienzuda a toda la pluralidad de la historia popular hispánica y a toda la holgura de los testimonios de las letras europeas de vanguardia.

Los corolarios de su corrida artística fueron siempre patrones, tanto en los diseños escuetos y esbeltos donde redime armazones del folclore y de la vanguardia sin arrinconar la ilusión de un derrotero mortífero "*Suites, Poema del cante jondo, Canciones, Seis poemas gallegos*" como en la métrica ilustrada y mediatubunda de las odas y en el dadivoso "*Romancero gitano*" (1928) que compendia el género y lo abarrota de metáforas arrojadas, "*Poeta en Nueva York*" parte de la "geometría y angustia" que origina la metrópolis y se esgrime del surrealismo para atinarse con los encadenados, mientras con el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" corona la alcurnia de la elegía exequias, rejuvenece el añejo petrarquismo con los Sonetos del amor oscuro y solivianta el Alhambrismo romántico en las gacelas y casidas del "*Diván del Tamarit*".

Ídem acaece con el teatro. El zozobro de "*El maleficio de la mariposa*" no enreja su señorío vulnerador, que reanuda con un rosario de piezas para peleles, disyuntiva a la aborrecida pantomima burguesa. "Mariana Pineda" remesa al "teatro poético" modernista, pero asciende sus lectores y espectadores gracias a la jerigonza idílica de la heroína; el flamante teatro que vio en Nueva York dio lugar a "*El público y Así que pasen cinco años*"; si la inicial se arrima a la ilación del teatro con la perogrullada y la autenticidad del "yo", sobre todo en el ámbito erótico y 'burbujeante', la segunda medita la tragedia del tiempo, enseñada como un arcano medieval con los destrezas de la vanguardia. Entretanto, el silogismo del anhelo y la sustantividad encauza "*La zapatera prodigiosa*" y con otros matices "*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*". El empíreo lo entronizó con "*Bodas de sangre*", donde revitaliza la tragedia. Igual que en "*Yerma*", el cariz ahíto se arraiga a los personajes. En cambio, "*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*" es una comedia que afluye en un poema trágico, y "*La casa de Bernarda Alba*" un drama de mujeres donde se congrega una retórica descerrajada y engorrosa de autoridad y autodeterminación, de afán y coacción.

## 1.2. Crono-biografía de Lorca:

Un lucero repentino de fluorescencia se estrelló contra las ateridas tiniebla granadinas, el 5 de junio de 1898. Las lobregueces y tétricas garitas de Fuente Vaqueros acompañaron al nacimiento de Federico García Lorca. Esta misma villa en la cual, años después, será agasajada entre zanjas y sauces, al asignar su nombre a la calle de la iglesia:

*"Por todas partes cantan las acequias y crecen los altos chopos donde el viento hace resonar sus músicas suaves en el verano. En su corazón tiene una fuente que mana sin cesar y por encima de sus tejados asoman las montañas azules de la vega pero lejanas, apartadas,*

*como si no quisieran, que sus rocas llegaran aquí, donde una tierra muelle y riquísima hace florecer toda clase de frutos.”*<sup>1</sup>

### 1.2.1 Infancia y estudios:

“... la terre se courbait dans nos jeux comme le fait la servante, celle qui a droit à une chaise si l'on se tient dans la maison ...” Saint-John Perse, Éloges. “...la tierra se encorvaba en nuestros juegos como lo hace la sirvienta, que tiene derecho a una silla si estamos en la casa...”. Saint- John Perse, Elogios.

On appelle de la maison :

-Federico !

- Laissez-le, souffle la servante, il cause avec les fourmis.

Lorca : « Toute mon enfance est village, champs, soleil, solitude, simplicité en somme, sans le patio, chez nous, il y avait des peupliers. Un soir, j'ai cru ces peupliers chantaient : le vent, à travers les branches, produisait des sons qui me semblaient musicaux. Il m'arriva de passer des heures à accompagner de ma voix la chanson des peupliers. Une autre fois, je m'arrêtai net, stupéfait : quelqu'un prononçait mon nom, en séparant les syllabes, comme s'il épelait : « FE...de...ri...co.. » je regardai et ne vis personne. Pourtant, mon nom tintait toujours à mes oreilles.”<sup>2</sup>

Llaman desde casa: -¡Federico! -Dejadlo, sopla la sirvienta, está charlando con las hormigas. Lorca.” Toda mi infancia es aldea, campo, sol, soledad, simplicidad en suma, sin el patio, teníamos álamos. Una noche, creí que esos álamos cantaban: el viento, a través de las ramas, producía sonidos que parecían musicales. Me sucedió pasar muchas horas acompañando con mi voz la canción de los álamos. Otras veces, me paraba en seco, estupefacto: alguien pronunciaba mi nombre, separando las sílabas, como si deletrease: « FE...de...ri...co...» eché un vistazo y no di con nadie. Sin embargo, mi nombre tintinaba todavía en mis oídos”.<sup>3</sup>

. Hijo de Vicenta Lorca Romero, que fue durante un tiempo educadora de escuela, y su padre, Federico García Rodríguez, usufructuaba parcelas en la vega, donde se cultivaba remolacha y tabaco. En 1909, cuando Federico tenía once años, toda la prole de-sus padres, su hermano Francisco, él mismo, sus hermanas Conchita e Isabel-se afincó en la ciudad de Granada, aunque seguiría pasando los veranos en el campo, en Asquerosa (actualmente, Valderrubio), donde Federico escribió gran parte de su obra.

A un journaliste qui l'interrogeait:

-Que tiens-tu de ton père ?

Federico répondit:

La passion.

- Et de ta mère?

- L'intelligence.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Gibson, I. (1985): « Federico García Lorca, De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)”. Tomo 1. Editorial Grijalbo : Barcelona, pp. 62.63.

<sup>2</sup> Auclair, M. (1968) : “ *Enfances et mort de García Lorca* ». Édition du Seuil: Paris, p. 43.

<sup>3</sup> Traducción mía.

<sup>4</sup> Auclair, M. Op. cit., p. 48.

A un periodista que lo interrogaba:  
-¿Qué tienes de tu padre?  
Federico respondió:  
-La pasión. -  
Y ¿de tu madre? -  
La inteligencia.<sup>5</sup>

Más tarde, aun después de haber rodado mucho y haber vivido durante tardíos ciclos en Madrid, Federico recordaría cómo afectaba a su obra el ambiente rural de la vega:

Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir Bodas de sangre.<sup>6</sup>

En sus poemas y en sus dramas se trasluce como un aguzado observador de la variedad lingüística, de la polifonía y de los hábitos de la sociedad rústica española. Una de las idiosincrasias de su obra es cómo ese entorno, pintado con minuciosidad, llega a transfigurarse en un firmamento quimérico donde se da exteriorización a todos los envoltorios más recónditos del corazón humano: el empeño, el querer y el óbito, el arcano de la identidad y el portento de la producción estética.

La mudanza de la familia del campo a la ciudad apenó hondamente a Federico. En 1916 o 1917, cuando surgía su afán por la literatura, redactó un largo ensayo autobiográfico en el que evocaba Fuente Vaqueros, "aquel pueblecito muy callado y oloroso" de la vega de Granada. "El pueblo está rodeado de chopos que se ríen, cantan y son palacios de pájaros y de sus sauces y zarzales que en el verano dan frutos dulces y peligrosos de coger. Al aproximarse hay gran olor de hinojos y apio silvestre que vive en las acequias besando al agua. En verano el olor es de paja que en las noches, con la luna, las estrellas, y los rosales en flor, forma una esencia divina que hace pensar en el espíritu que la formó".<sup>7</sup>

En estas cuartillas memorias procuró dar cota de sus experiencias en la escuela, los recreos con los compañeros, la atmósfera de su morada y su embebecimiento ante las discrepancias sociales; como evocó en una entrevista: "*Mi infancia es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón*".<sup>8</sup> Como corolario de su nueva vida en Granada ensayó una emoción de escisión con aquel ayer en el campo y, desde el porche de la mocedad, exclamó:

Hoy de niño campesino me he convertido en señorito de ciudad... Los niños de mi escuela son hoy trabajadores del campo y cuando me ven casi no se atreven a tocarme con sus manazas sucias y de piedra por el trabajo. ¿Por qué no corréis a estrechar mi mano con fuerza? ¿Creéis que la ciudad me ha cambiado? No... Vuestras manos son más sanas que las mías. Vuestros corazones son más puros que el mío. Vuestras almas de sufrimiento y de trabajo son más altas que mi alma. Yo soy el que debiera estar cohibido ante vuestra grandeza

---

<sup>5</sup> Traducción mía.

<sup>6</sup> Rodríguez, J. C. (1994): "*Lorca y el sentido*". Ediciones: Akal. Madrid, p, 52.

<sup>7</sup> Posada, M.G. (1994): "*Federico García Lorca*" vol I. Ediciones: Akal, Madrid, p, 41.

<sup>8</sup> Lorca, F. G. (1989): "*Antología comentada*". La Torre: Madrid, p.10.

y humildad. Estrechad, estrechad mi mano pecadora para que se santifique entre las vuestras de trabajo y castidad.<sup>9</sup>

En Granada, cursa el bachillerato en el colegio de San Bartolomé y Santiago, con el primo de su madre, Don Joaquín Alemán. Este último decía que Federico solo hacía pintarrajos en su cartilla pintándola de bufonadas y croquis. Un compinche suyo decía también que era el pésimo de la clase porque no le interesaba un bledo lo que estudiaban, además de juzgar a Lorca como un amariconado tildándole de “Federica”. El granadino concluyó el ciclo educativo sin cosechar notas de oro. Suspendió en cuatro asignaturas en el bachillerato y se llevó unos cuantos notables (12 de 28 asignaturas).<sup>10</sup>

Durante su adolescencia, Federico García Lorca acarició y apreció más la música que la literatura. De niño le sedujo el teatro, pero cultivó también piano, tomando clases con Antonio Segura Mesa, ferviente admirador de Verdi. Su primer pasmo estético erigió no de sus ojeadas lectivas sino del inventario para piano de Beethoven, Chopin, Debussy (les hizo un homenaje indirecto en “Doña Rosita la soltera” y otros). Como músico, no como escritor novel, lo conocían sus compañeros de la Universidad de Granada, donde se matriculó, en el otoño de 1914, en un curso de acceso a las carreras de Filosofía y Letras y de Derecho.

La atmósfera erudita que circunvalaba al joven estudiante era de un florecimiento inverosímil para una ciudad provinciana. En la tertulia llamada “El Rinconcillo”, del animado café Alameda, García Lorca se hermanaba asiduamente con un grupo de jóvenes de agudeza que alcanzarían a coronarse en el mundo de las artes, la mundología, el adiestramiento culto y la erudición. En la Universidad, dos profesores le abrieron sendero: Fernando de los Ríos, profesor de Derecho Político Comparado y futuro adalid del socialismo español, y Martín Domínguez Berrueta, titular de Teoría de la Literatura y de las Artes.

### 1.2.2. Impresiones y paisajes:

Escribe Lorca:

Estos campos, inmensa sinfonía en sangre reseca, sin árboles, sin matices de frescura, sin ningún descanso al cerebro. Llenos de oraciones supersticiosas de hierros quebrados, de pueblos enigmáticos, de hombres mustios, productos de la raza colosal y de sombras augustas y crueles... todos amansados con una sangre que tiene de Abel y de Caín.<sup>11</sup>

Con Domínguez Berrueta hicieron Federico y sus compañeros una serie de viajes de estudios a Baeza, Úbeda, Córdoba y Ronda (junio de 1916); a Castilla, León y Galicia (otoño del mismo año); otra vez a Baeza (primavera de 1917); y un último viaje a Burgos (verano y otoño de 1917). Estos viajes pusieron a Federico roce con otras comarcas de España y coadyuvaron a avivar su proclividad como escritor. Fruto de ello sería su primer libro de prosa, “*Impresiones y paisajes*”, divulgado en 1918 en edición no venal sufragada por el padre del poeta. No se trata de un mero memorándum de sus caminatas, sino de un reducido florilegio de sus descollantes cuartillas en prosa. El joven poeta medita sobre temas políticos – el declive y el mañana de España, sus inquietudes ascéticas, la vida monacal-y sus intereses

---

<sup>9</sup> <http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=Primeros%20pasos:%20Fuente%20Vaqueros>

<sup>10</sup> <http://www.lavozdeicoddelosvinos.net/>

<sup>11</sup> Posada, M. G. Tomo VI. Op, cit., p. 78.

estéticos, como eran el canto gregoriano, la estatuaría renacentista y barroca, las florestas o la cantilena popular.

Con la manifestación de "*Impresiones y paisajes*" y el óbito de su catedrático de música al año siguiente, el discípulo de músico entró, en palabras suyas, "*en el reino de la Poesía y acabé de unirme de amor hacia todas las cosas*"<sup>12</sup>. En el otoño de 1918 confesaría:

*"Me siento lleno de poesía, poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística. ¡Todo, todo! ¡Quiero ser todas las cosas!*"<sup>13</sup>

### **Madrid y Granada:**

**“Quien no ha visto Granada no ha visto nada.**

**Como Granada no hay nada.**

**Granada la bella.**

**Dale limosna mujer que no hay pena en la vida como la de ser ciego en Granada.”**

**“El aire de Madrid es tan sutil que mata a un buey y no apaga un candil.”**

Primavera de 1919. Varios miembros de "El Rinconcillo" se habían trasladado ya a la capital y, en marzo de ese mismo año, José Mora Guarnido escribía a Federico desde Madrid:

*"Debías venir aquí; dile a tu padre en mi nombre que te haría, mandándote aquí, más favor que con haberte traído al mundo".*<sup>14</sup>

### **1.2.3. Residencia Estudiantil:**

Entre piano, tertulia y negativas de padre para su marcha a París, Lorca instó a su familia para trasladar a Madrid. Debió existir un pacto padre-hijo: Federico se marcha a Madrid, pero se matricula en Derecho en la Universidad para hacerse abogado. Marcha, pues, el poeta a Madrid, y puntualmente a la Residencia de Estudiantes. Manuel Fernández-Montesinos nos dice, en su *Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes*:

Don Federico García Rodríguez, padre de Federico García Lorca, recibe una carta el 22 de julio de 1919, firmada por orden del presidente de la Residencia de Estudiantes, Don Alberto Jiménez Fraud, comunicándole que su hijo Federico tiene una plaza de siete pesetas diarias en la Residencia para el primero de octubre de ese mismo año.<sup>15</sup>

Durante la primavera de 1919, Lorca se lanzó en un sendero hacia un grado inherente de su vida: la de viajar a Madrid, ponederero de los más insignes líricos de aquel entonces, simbolizaban las diademas en el embrollo literario con literatos como Juan Ramón Jiménez o

---

<sup>12</sup> Gibson, I. op. cit., p. 189.

<sup>13</sup> Posada, M. G. Op, cit., 763.

<sup>14</sup> Gibson, Ibíd., p.229.

<sup>15</sup> Alonso, A. L. (2002): "*La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma*". Ediciones Alagaba: Madrid, p. 37.

Antonio Machado. Lorca tenía la aspiración de ir a París, pero no se puntualizó por la exhortación de su profesor Fernando de los Ríos, y dejó así su línea, la Residencia Estudiantil de Madrid; una residencia donde se agrupaban personas muy descolantes en el horizonte del arte, y por lo mismo se fue a Madrid, con una carta de presentación de Fernando de los Ríos para el autor de Platero y yo. Lorca llevó cerca de diez años en tal residencia de guisa no permanecida en el verano regresaba a su amada granada, inhalando tierra húmeda, en la residencia se hermanará con los futuros doctos de la generación del 27. Fue más que una residencia puesto que sus poetas personificaron la vanguardia española; un cuna que mecía a ruseñores andariegos que irisaron las letras españolas y en donde Federico se fraguaba consuetudinariamente intercambiando poesías ígneas en la figura madrileña.

Hay que hacer hincapié y decir que Fernando de los Ríos fue quien, al fin, tuvo que inducir a los padres del poeta para que le “soltasen” de Granada y atusar sus estudios en la Residencia de Estudiantes de Madrid, encabezada por Alberto Jiménez Fraud. Así se deslizó Federico a formar parte de un organismo que pretendía ser, en palabras de su director, un:

*"hogar espiritual donde se fragüe y depure, en corazones jóvenes, el sentimiento profundo de amor a la España que se está haciendo, a la que dentro de poco tendremos que hacer con nuestras manos"*<sup>16</sup>.

*“Rester un enfant, c’est devenir un poète.”* André Maurois. « *Le génie n’est que l’enfance nettement formulée* ». Baudelaire.

Los dos primeros años de Federico en la capital (1919-1921) establecieron un período de aguda faena. Sus recorridos por la capital, sus visitas a Toledo con Pepín Bello, Buñuel y Dalí, sus aproximaciones con directores teatrales - como Eduardo Marquina o Gregorio Martínez Sierra- y con la vanguardia - los ultraístas, Ramón Gómez de la Serna o el creacionista Vicente Huidobro-, aún le dejaron tiempo para adornar y divulgar su “*Libro de poemas*”, armar las primeras “*Suites*”, estrenar “*El maleficio de la mariposa*” - que fue -un tremebundo descalabro- y apañar otras piezas teatrales. No perdió tampoco la ocasión de conocer a Juan Ramón Jiménez, a quien acudió con una carta de presentación de Fernando de los Ríos en 1919:

*Ahí va ese muchacho lleno de anhelos románticos: recíballo usted con amor, que lo merece; es uno de los jóvenes en que hemos puesto más esperanzas"-y a la que respondió Juan Ramón de esta manera: “Su poeta vino y me hizo una excelentísima impresión. Me parece que tiene un gran temperamento y la virtud esencial, a mi juicio, en arte: entusiasmo”*<sup>17</sup>.

Con aquella visita se germinó una amistad perenne, y la correlación de Lorca deja nítidamente que Juan Ramón – un consejero de todos los líricos jóvenes de aquel entonces- tuvo una pujanza inflativa y contundente en su panorama de la faena poético. Durante los subsecuentes dos años coadyuvó a Federico a exteriorizar algunos de sus versos en semanario de renombre, como España, La Pluma o Índice, y le fascinó para que editara su Libro de poemas en la imprenta de Gabriel García Maroto, en vez de hacerlo en una editora comercial más grande, para que Federico tuviera la oportunidad de custodiar, él mismo, de todos los aspectos de la edición.

---

<sup>16</sup> Jiménez, A. (1972): « *La Residencia de Estudiantes: Visita a Maquiavelo* ». Ediciones Ariel: Barcelona, p. 24.

<sup>17</sup> Gibson, I. op. cit., p. 230.

### 1.2.4. El libro de poemas:

-Toujours, Federico hésita à se faire imprimer: dans un livre, ses poèmes lui semblaient ensevelis. « Je ne publie que pour mes amis », disait-il, alors qu'il déclamait ses vers à longueur de jours, ou plutôt à la longueur de nuits. Il révélera le secret de cette répugnance lorsqu'il dira : « Jamais je ne ferai rien pour le cinéma, j'ai besoin de contact avec le public. » on a dit de lui qu'il était un « jongleur ». Il était, certes, un troubadour de génie. Génie qui montre le bout de l'oreille dans « Livre de poèmes » dédié à son frère Paquito ; œuvre d'un adolescent bouillant d'inspiration dont l'instrument est loin d'être au point, mais qui cherche sa manière avec autant d'intelligence que d'inspiration.<sup>18</sup>

“Sólo publico para mis amigos”, decía, mientras declamaba sus versos a lo largo del día, o más bien a lo largo de las noches. Revelará el secreto de esta repugnancia cuando dijo: “Nunca haré algo a favor del cine, necesito contacto con el público.” Se dijo de él que era un “malabarista”. Lo era, cierto, un trovador de genio. Se le veía el plumero de su genio en el “Libro de poemas” dedicado a su hermano Paquito; obra de un adolescente hirviente de inspiración donde el instrumento está lejos de estar a punto pero que busca su manera con tanta inteligencia como inspiración.<sup>19</sup>

“Libro de poemas” abarca versos elegidos, con el apoyo de su hermano Francisco, de todo lo que había escrito desde 1918. Algunos de ellos circunvalan a la redonda de la fe eclesiástica, tema al que había brindado cientos de páginas en prosa y en verso. Otros concretan el váhenme del poeta de fusionarse con la esencia natural o de recobrar una puericia hervida. En versos que conmemoran al primer Juan Ramón Jiménez, a Rubén Darío y a poetas menores del modernismo hispánico, el poeta planea que el raciocinio y la poética hayan desbancado la fe retórica que poseía como niño.

Cuando se divulgó este libro, en mayo de 1921, Federico ya se había puesto armado para otros diseños y regresó a Granada esperanzado con la contextura de sus “Suites”. El enardecimiento acentuado por Juan Ramón le llevaba hacia el estudio del folclore: “*títeres, cante jondo, la canción popular*”. Estaba al ápice de conocer a Manuel de Falla.

### 1.2.5. Otra vez a la cuna granadina:

Manuel de Falla se trasladó a Granada a mediados de septiembre de 1920. El poeta se sintió inmediatamente unido al compositor al colaborar con él su anhelo por la música, los títeres, el cante jondo...

Entre los iniciales en dar al musicólogo la acogida a Granada en 1920 estuvo el grupo de jóvenes amigos que se reunía en el café Alameda de la plaza del Campillo, y que formaba la ya citada tertulia de "El Rinconcillo".

José Mora Guarnido explicaba así el nombre dado a la tertulia:

*"En el fondo del café Alameda, detrás del tabladillo en donde actuaba un permanente quinteto de piano e instrumentos de cuerda, había un amplio rincón donde cabían dos o tres*

---

<sup>18</sup> Auclair, M. op. cit., p. 87.

<sup>19</sup> Traducción mía.

*mesas con confortables divanes contra la pared, y en aquel rincón... plantaron su sede nocturna*"<sup>20</sup>

Una banda de doctos granadinos: los dos hermanos Lorca, los periodistas Melchor Fernández Almagro, José Mora Guarnido y Constantino Ruiz Carnero, los futuros poetas o críticos José Fernández Montesinos, Miguel Pizarro y José Navarro Pardo, y los pintores Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna o Hermenegildo Lanz, entre otros.

La vida granadina de Federico a partir de 1920 o 1921 giró, pues, alrededor de esos dos meollos didácticos: Falla y los integrantes de "El Rinconcillo". Estos últimos procuraban brindar y resplandecer un nuevo ímpetu a la atmósfera erudita de la ciudad, adornando aquella parte del acervo estético que pudiera encauzar a las nuevas generaciones en su alzamiento contra el "costumbrismo" y el "color local", y asustando a la "Beocia burguesa", en palabras de Mora. Algunos de las aspiraciones apenas emanaron en el ámbito local, como, un dechado, la localización de azulejos reminiscentes en estima a los "viajeros europeos ilustres" que habían contribuido al conocimiento de Granada en el extranjero. Otros, sin embargo, tuvieron repercusión en el resto de España y Europa, especialmente el Primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en junio de 1922.

La amistad de Falla duraría encauzando a Federico García Lorca a la hora de mediar los nuevos ríos estéticos con las formas populares. En 1923, Falla y Lorca estaban cooperando en una opereta lírica, Lola, la comedianta, nunca terminada, y al año siguiente el compositor ayudó a Federico a dar la bienvenida al poeta Juan Ramón Jiménez, quien visitó a la familia García Lorca durante el mes de julio de 1924.

### **1.2.6. Las amistades brotadas en la "Resi":**

**.Rafael Alberti:** Alberti no era residente, pero visitaba asiduamente la residencia, recordando en la "Arboleda perdida" las célebres canciones populares que improvisaba Lorca. Ian Gibson cree que fue durante el otoño de 1924 cuando Lorca conoció en la Residencia a Alberti. Nacido en el puerto de Santa María en el 1902, el amor hacía la mar y la nostalgia de su infancia gaditana crearon "Marinero en tierra". Lorca y Alberti se llamarían "primos" y eran muy amigos. El gaditano escribió:

Federico cantaba y se acompañaba en ese piano que para él se abría a todas partes, con gusto y una gracia muy suyos, sustituyendo las faltas de su memoria con añadidos de su invención. Es decir, era una fuente de poesía popular, que emanaba con el mismo chorro, lleno de torceduras, ausencias e interrupciones que el verdadero alimenta la memoria del pueblo. Aquel piano de cola, en aquel íntimo rincón de la Residencia ...<sup>21</sup>

**.Luis Buñuel:** Residente anterior a Lorca (1917), nos dice en su autobiografía, "Mi último suspiro", publicada hacia el final de su vida, que la amistad fue inmediata y profunda, a pesar de las diferencias de carácter entre ambos. Buñuel atribuye a Lorca su descubrimiento de la poesía, pero el tiempo los fue distanciando.

**. Salvador Dalí:** aunque la amistad con el pintor catalán exige un apartado especial, adelantaremos aquí que llegaría a la Residencia en septiembre de 1922, uniéndose al grupo

---

<sup>20</sup> Alonso, A. L. Op, cit., p. 33.

<sup>21</sup> <http://nosvemosenelblog.blogspot.com/2007/08/federico-garca-lorca.html>

que ya formaban Lorca, Buñuel y José Bello. Hijo de un notario de Figueras, era persona tímida y, con el tiempo, uno de los grandes amores de Federico.

### 1.2.7. La generación del 27:

En el mítico año 1927, retoñó de sus chiribitas el fénix granadino a través de los magmas embolsados por todos sus veneradores con tal que esparcirá, sobre ellos, una estética partícula cicatrizante, y armonizar, con su llameante péndola lírica, a muchos corazones que contemplaron su reminiscencia en el Ateneo Sevillano, un rígido mes de diciembre. Muchos artífices del verbum le rindieron una dionisiaca honra leyendo sus poemas y consagrándole piadosas noches de ígneos hiperbatones y metáforas hechizadoras.

Nuestro dramaturgo pertenece a la generación del 27 que suele ser la denominación con que se agrupa a un conjunto de poetas que en apenas dos lustros de actividad creadora se convirtieron en el más notable grupo literario de la época. La integrarían: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Emilio Prados, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. ...No puede olvidarse tampoco el importante grupo de mujeres que en la órbita de la Generación escriben en verso o en prosa: María Zambrano, Rosa Chacel, M<sup>a</sup> Teresa León,...También se habla, a veces, de la Generación del 27 en otros ámbitos: Dalí (pintura), Buñuel (cine), Manuel de Falla (música)...Miguel Hernández, en fin, aunque más joven, ha sido considerado también por sus influencias y relaciones personales epígono de dicha Generación. La elección de la fecha de 1927 para denominar al grupo tiene su origen en que en ese año se reunieron en Sevilla buena parte de esos escritores para homenajear a Góngora, en el tercer centenario de su muerte. Aunque el nombre Generación del 27 ha acabado por ser el más usual, se han propuesto también los de Generación de la Amistad, Generación de 1925, Generación de la República... entre otros.<sup>22</sup>

### 1.2.8. Lorca un intelectual solo en la soledad:

Es una declaración exagerada decir que Lorca fue uno de los pioneros del intelectualismo artístico español, las perspectivas de tocar a un estudio de intelectualismo lorquiano difiere mucho de un análisis de la inteligencia intelectual de la generación del 98 como dechado. Por un lado, un gran factor será el ambiente cultural y literario que evolucionó mucho. En general, las corrientes literario-críticas paulatinamente se concentraron en el hecho de que el intelectual no es una entidad cerrada y que no se le puede adjudicar sólo un sentido. El caso concreto del intelectualismo lorquiano, lo podemos destacar en unos acontecimientos, primeramente la visión del dramaturgo hacia lo intelectual:

*“... A Lorca, lo intelectual le parecía fascinación vital y entre ambas fronteras del mismo espectro se va a desarrollarse, una historia apasionante, cuyo eje central quizás sean Lorca y Manuel Falla.”<sup>23</sup>*

Lorca dejó dos manuscritos completos difíciles de encontrar y un manuscrito inacabado, publicado cuarenta años después de su muerte, lo que llevó a una búsqueda de su proceso intelectual:

---

<sup>22</sup> <http://perso.wanadoo.es/webalumnado/mjg-generacion27.pdf>

<sup>23</sup> Rodríguez, J. C. (1994): « *Lorca y el sentido* ». Ediciones Akal: Madrid, p. 24.

*“Un proceso intelectual según se desprende de sus escritos, significa un caminar, en ciertos modo travesía del desierto, desde la decepción de una ideología llamada a periclitarse que no solucionó los enormes problemas intelectuales.”*<sup>24</sup>

Un intelectualismo Lorquiano, guisado con una soledad que se aplica a la influencia surrealista en la obra de Lorca, un surrealismo sentimental con gotas de soledad y vehemencia para oler de nuevo la tierra mojada de Granada llevan Lorca a escribir en la noche fría de Febrero de 1927 a Guillén:

Ahora estoy haciendo una soledad que ya sabes empecé hace mucho tiempo. Es lo que envió al homenaje de Góngora ... si bien me sale.” “Dime qué te parecen estos versos-escríbe a Guillén- y dímelo pronto. Trabaja mucho y creo que quizá no consiga terminar esta soledad. Por otra parte me parece una irreverencia el que yo me ponga a hacer este homenaje. No sé.” Góngora fue una devoción permanente de Lorca. Por eso, la soledad quedó inclusa. Lo ocasional de un homenaje mal se aviene con la fidelidad constante.<sup>25</sup>

Como se suele decir en la tierra andaluza de Lorca para exteriorizar la soledad, ‘cerrando los ojos se apaga el universo, pequeño telón para un escenario tan inmenso’, siempre se presentó a Lorca como poeta y dramaturgo universal a pesar de beber el cianuro de la soledad fuera de la tierra natal, sea cual fuere, su pluma fue siempre cosmopolita en cualquier trozo de la terráquea, que sea en Granada o en Nueva York su duende poético y su elfo dramático siempre lo invaden y se tiñan de color verde de muerte al final:

*Nueva York es para García Lorca un símbolo de sufrimiento, de patetismo, es un poemario que multiplica su interés vanguardista, es una dirección casi del inconsciente poético, la vida en Nueva York es una vida angustiosa para el poeta, una vida de miseria y de dolor. La ciudad es el símbolo de la propia soledad del poeta, de su tremenda depresión vital.*<sup>26</sup>

## **1.2. 9. Un poeta en Nueva York:**

*“Et c’est assez pour le poète d’être la mauvaise conscience de son temps”* Saint-John Perse.

Le poète qui va faire un poème (je le sais par expérience personnelle), a la vague sensation de partir pour une chasse nocturne dans un bois très lointain. Une peur inexplicable murmure en son cœur. Pour s’apaiser, il est toujours utile de boire un verre d’eau fraîche et de faire avec la plume des traits noirs sans signification ... le poète est en chasse. Des brises subtiles refroidissent le cristal de ses yeux. La lune, ronde comme une corne de métal doux, résonne dans le silence des dernières branches. Des cerfs blancs apparaissent dans les clairières. La nuit tout entière se recueille derrière un écran de rumeurs. Des eaux profondes et calmes cabriolent entre les joncs... l’heure du départ. C’est là pour le poète un moment dangereux.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Molina, M. Martínez, J.L. (2003): « *Cultura, economía y desarrollo en Lorca en el Alba del siglo XXI* ». Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, p. 272.

<sup>25</sup> Miguel García Posada, (1989): op, cit, p, 776.

<sup>26</sup> Ruíz, P. G, y Dean-Thacker, V. (1981): “*Federico García Lorca: el color de la poesía* “. Servicio de publicaciones: Universidad de Murcia, p. 105.

<sup>27</sup> Auclair, M. Op. cit., p, 205.

El poeta que va a escribir un poema (lo sé por experiencia propia), tiene la vaga sensación de ir en una caza nocturna dentro de un bosque muy lejano. Un miedo inexplicable murmura en su corazón. Para tranquilizarse, es de lo más útil beber un vaso de agua fresca y hacer con la pluma líneas negras sin significación... el poeta está de caza. Sutiles brisas enfrían el cristal de sus ojos. La luna, redonda como un cuerno de metal dulce, resuena en el silencio de las últimas ramas. Ciervos blancos aparecen por los claros de bosque. La noche entera se recoge detrás de una pantalla de rumores. Aguas profundas y calmosas hacían cabriolas entre los juncos....la hora de partida. He aquí un momento peligroso para el poeta.<sup>28</sup>

La recesión afectiva suele ahorcar la morra desconcertante entre torbellinos de encandilas. Eso mismo le pasó a Lorca que después de haber roto con Salvador Dalí, y después de que se haya auto-interpretado como el Perro andaluz se sintió sofocado por los efluvios dañinos de sus sensiblerías y tajantemente de su homosexualidad. A Lorca se le afligían las espinas emponzoñadas en el núcleo de su corazón, escudriñaba inoperantemente un cirujano de las almas para que le quite las horadaciones de su homosexualidad. Intentó arrodillarse ante la religión pero nada. Ninguna bajamar del piélago pudo atrancar esta delicadeza en el redondel de su ánimo. En una carta decía:

*“Yo he resuelto en esos días un estado más doloroso que he tenido en mi vida. Tú no puedes imaginar lo que es pararse viendo una Granada nocturna, vacía para mí, y sin tener el menor consuelo de nada.”*<sup>29</sup>

Cuando sus amigos se advirtieron de que iba achicopalado, uno de ellos, su profesor y amigo Fernando de Los Ríos le invitó con el fin de que hicieran un viaje a Estados Unidos y, ergo, sentir una nueva aura. Su padre le pagó el viaje tras de que sus amigos insistieran, lo que permitirá al dramaturgo simbolista narrar su azacana vida. (Impresionante por frío y cruel... -se refiere a Nueva York- espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible pero sin grandeza)<sup>30</sup>. Lorca llegó a Nueva York un 25 de junio de 1929 después de un viaje de 6 días. Ingresó en la Universidad de Columbia y se puso a estudiar inglés, una lengua que no dominó con puño y letra piso. El poeta descubre el nuevo mundo donde se irrigaba a máquinas en vez de olivo andaluz y que cantaba la plata en vez del jilguero.

La fama articulista de “*Canciones*” (1927) y el triunfo popular de “*Primer romancero gitano*”, divulgado en julio de 1928, dejó desavenido a Federico García Lorca, que, en cartas a sus amigos en el verano de 1928, desembuchaba estar engarzando una gran concavidad sentimental, “*una de las crisis más hondas de mi vida*”<sup>31</sup>. En otra carta a Rafael Martínez Nadal dice:

*“Estoy convaleciente de una gran batalla y necesito poner en orden mi corazón. Ahora sólo siento una grandísima inquietud. Es una inquietud de vivir, que parece que mañana me van a quitar la vida”*<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Traducción mía.

<sup>29</sup> Alonso, A.L. Op. cit., p. 88.

<sup>30</sup> Sorel, A. (1997): « Yo, García Lorca ». Editorial Txalaparta: Navarra, p. 101.

<sup>31</sup> Nadia Lie, 2003: « Federico García Lorca et Cetera ». Edición: Presse universitaires de Louvain. Belgique, p.220.

<sup>32</sup> Posada, M. G. Op. cit., tomo VI, p. 1027.

Este declive debió de empeorarse en septiembre, cuando el poeta recibió en Granada una afanosa carta de Dalí sobre el “*Romancero gitano*”, en la que deducía el pintor catalán que gran parte de la obra estaba:

*Tu poesía cae de lleno dentro de lo tradicional, en ella atvierto la substancia poética más gorda que ha existido: pero ligada en absoluto a las normas de la poesía antigua, incapaz de emocionarnos ya ni satisfacer nuestros deseos actuales- Tú quizás crearás atrevidas ciertas imágenes, o encontrarás una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados i más conformistas*<sup>33</sup>

La crisis de García Lorca había sido provocada por variadas coyunturas significativas. Por una parte, con el éxito popular del *Romancero* erigió la figuración notoria, que subsiste aún en algunas partes de un Lorca costumbrista, rapsoda de los gitanos, amarrado fervientemente a la jarana andaluza. El mismo poeta se había contendido de ese rótulo antes de que saliera el “*Romancero*”, y por ende antes de la difusión de “*Canciones*”, en una carta a Jorge Guillén de principios de enero de 1927:

*Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas.*<sup>34</sup>

Por otra parte, mientras Dalí y Luis Buñuel enjuiciaban mordazmente su obra, Lorca se separó de Emilio Aladrén, un joven escultor con el que había sustentado una caliente relación cariñosa.

A pesar de sus desasosiegos y de un "horrible verano de sentimientos", el poeta no dejó de esforzarse agudamente, y se entregó a unos frescos diseños muy desemejantes al “*Romancero*”. En Granada se acordonaba de una banda de compañeros jóvenes y publicó los dos únicos guarismos del nombrado boletín “*Gallo*”. Destinó al crítico de arte Sebastià Gasch algunas de sus sobresalientes pinturas y dos poemas en prosa -“*Nadadora sumergida*” y “*Suicidio en Alejandría*”- que argumentaban a su "nueva manera espiritualista: emoción pura descarnada, desligada del control lógico". Rastreo en una de sus supremas conferencias el mundo de las nanas infantiles, y enseñó su nueva teoría de la "evasión" poética. Durante el invierno de 1928 se propuso estrenar su "aleluya erótica" “*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”, tanteo deslucido por los criticones del régimen de Primo de Rivera.

La estadía en Nueva York fue, en palabras del propio poeta, "una de las experiencias más útiles de mi vida". Los nueve meses que pasó -entre junio de 1929 y marzo de 1930- en Nueva York y Vermont y luego en Cuba hasta junio de ese año canjearon su ojeada de sí mismo y de su talento. Fue ésta su inicial visita al extranjero; su primer roce con la disparidad mística y etnográfica; su primer toque con las grandes amalgamas metropolitanas y con un mundo motorizado. Por poco podría decirse que su recorrido a Nueva York personificó su hallazgo de la modernidad. Allí indagó el teatro en el idioma de Shakespeare deambuló por la barriada de Harlem con la prosista negra Nella Larsen, escuchó jazz y blues, se enteró del

---

<sup>33</sup> Rodríguez Pagán, J. A. (2003): « *Así que pasen 5 años: una propuesta surrealista de Lorca* ». Editorial Isla Negra: Puerto Rico, p. 90.

<sup>34</sup> Rozas, J. M. (1986): “*La generación del 27 desde dentro*”. Ediciones Istmo: Madrid, p. 45.

cine sonoro, leyó a Walt Whitman y a Eliot, y se consagró a caligrafiar uno de sus libros más trascendentales, el que se divulgó, cuatro años después de su óbito, con el título de “*Poeta en Nueva York*.”

Carentes comentaristas y biógrafos escribieron sobre la vida de Lorca en Nueva York sin hacer hincapié en que allí se pareció cariacontecido y enrejado. Tal es, desde luego, la sensación que desanudan sus poemas. Amén se guarda también una ringlera de epístolas simpáticas a su familia donde exteriorizaba una figuración muy desigual. Estas cartas, con su ojeada más jocunda de la "ciudad más atrevida y más moderna del mundo", hacen utópica una leída autobiográfica de “Poeta en Nueva York” y nos conmemoran que una de las consecuciones más asombrosas de esta obra estriba en la creación de un personaje trágico, la "voz" de los poemas, que tiene peculiaridades. Sin duda, ese protagonista se enlaza con la ‘persona’ imaginada por Walt Whitman, a quien destinó Lorca una "*Oda*" en su libro.

## 1.2. 10. Lorca en La Habana:

Después de mantenerse durante seis meses en los Estados Unidos, García Lorca aterriza en La Habana. Un país que le afianzará, ciertamente, mejor que la tierra de Walt Whitman. Lorca se armonizó impercederamente con América Latina ya que siempre husmeó los nardos de su Granada allá. La estancia norteamericana del poeta granadino quedó lanzada en dos ensayos antagónicos. de una orilla, la amena retentiva de la cortesía con que es acogido por las pilastras insignes del hispanismo en Nueva York -Ángel del Río, Federico de Onís, Ángel Flores- y por ciertos espacios ilustrados norteamericanos, así como por el sortilegio que le sembró aquella ciudad ciclópea, esplendente de luminiscencia y pigmentos, abarrotada en faenas instructivas, bifurcación de rumbos de los más múltiples abolengos y etnias; por otro borde, el hallazgo de las praxis más realistas del mundo inversionista y, sobre todo, el hallazgo del universo del negro norteamericano, la marginación que padece y el gueto<sup>35</sup> al que está excomulgado. Y será esta segunda zona, la lacerante y furibunda, la que originará un batacazo en su exteriorización poética y ahora, más que nada, derrama su poesía a la delación del avasallamiento social, a la aprensión de los marginados y estafados y a la necesidad de sobrehilar su filiación con los zaheridos.

La estancia cubana -98 días- le favorecerá a Lorca aliviarse de su lengua, durante meses pusilánime en su estancia en Nueva York; recobra un espacio urbanístico más secuaz y acogedor en una ciudad que todavía armoniza con la ‘metrópoli alcazaba’, la ‘metrópoli monasterio’ y la ‘metrópoli hostería’, tan españolas, con el despabilarse de una ‘ciudad ciclópea’, modernizada por una burguesía avariciosa de universos lucrativos, que anega la atmósfera hogareña para afincarse en el espacio público, y que Lorca hace tan suya que escribe a sus padres:

*“Esta isla es un paraíso. Cuba. Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba. El otro día entré en un gran patio colonial barroco, lleno de azulejos y fuentes, y me puse a conversar con niños negros muy pobres, a los que di monedas”*.<sup>36</sup>

torna a unas praxis místicas más candentes y resplandecientes; destapa un rozamiento humano, desinhibido y abierto, el cubano, quien al aconsejar al amigo lo tienta, lo palpa, palmorea su espalda, aprieta con el saludo y aún los más humildes, desempeñan la finura de la expresión, la exquisitez del trato con el convidado extranjero; reconquista, en fin, quizá por primera vez en su vida, el cuerpo, un cuerpo que en su prueba manifiesta un anhelo de

<sup>35</sup> Situación o condición marginal en que vive un pueblo, una clase social o un grupo de personas.

<http://lema.rae.es/drae/?val=gueto> <http://lema.rae.es/drae/?val=gueto>

<sup>36</sup>Fogo Vila, J. C., (2011): “*La generación del 27 y los paraísos perdidos*”. Erasmus Ediciones: Barcelona, p. 50.

emancipación, mediatizado por el molinete teórico e ideológico que se adueña de su escritura en Nueva York y por la concupiscencia erótica esparciata de la naturaleza tropical y la alucinación que le provocan esas “gotas de sangre negra que llevan los cubanos”<sup>37</sup>. No en vano, es en La Habana donde se encuentra avezado de escribir “*El público*”. En La Habana, Lorca percibió una corazonada de emancipación y de bálsamo. Y así se esfuma poco a poco la imagen de la ciudad de los rascacielos -“*Nueva York de cieno. / Nueva York de alambre y muerte*”<sup>38</sup>- llegó a “*la América con raíces, la América de Dios, la América española*”<sup>39</sup>, como la llamaría en una conferencia. Después del período neoyorquino, tuvo en La Habana su primer contacto con un país extranjero de habla española. Dio una serie de conferencias, con un triunfo colosal, en la Institución Hispano-Cubana de Cultura.

Auscultó la ilustración y la polifonía afrocubanas y compuso un son gravitado en las notas armónicas de los negros. Dialogó sobre la música y el folclore con el matrimonio Antonio Quevedo y María Muñoz -amigos de Manuel de Falla, editores de la revista *Musicalia*, y fundadores del Conservatorio de Música Bach-. Se faenó en su drama homo-erótico “*El público*” y gozó de amistades nuevas y antiguas. Coincidió en La Habana con los españoles Adolfo Salazar y Gabriel García Maroto, y se reunió de nuevo con otro amigo entrañable de sus primeros años madrileños: el escritor y diplomático José María Chacón y Calvo. Paseó por las calles de La Habana con el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón y juntos visitaron el famoso Teatro Alhambra, donde se representaban espectáculos satíricos: escenario “*vivo, esperpento de la sensualidad habanera saturada de alegría y de humor, de indignación popular*”<sup>40</sup>.

Retornó a su cuna natal en España, hallándose innovado, hablando del retoque del teatro español y dinámico para contribuir en aspiraciones ilustrativos como La Barraca.

## **1.2. 11. La Barraca:**

Con la coronación de la II República en abril de 1931, Federico García Lorca empezó a cooperar con arrebato en varios diseños educativos que ambicionaban avivar una suprema reciprocidad entre la cultura de las ciudades y la de los pueblos.

1932 Fue el año del pistoletazo de salida, dando lugar a un teatro montable y desmontable llamado La Barraca. Lorca era el director de esa alacena cultural que expelía de su sabia chimenea una humareda cervantina, calderoniana y lopedevesca.

Bajo los apadrinamientos de las juntas de colaboración culta, apoyados por Arturo de Soria y Espinosa, Federico García Lorca dio una fila de discursos en diferentes partes del país. En Sevilla, Salamanca o Santiago de Compostela habló del cante jondo y leyó los poemas que había escrito en Nueva York.

*"Se trataba de fundar comités en todas las grandes ciudades; promover el intercambio de ideas; invitar a destacados conferenciantes; procurar unir a todos aquellos jóvenes intelectuales que compartiesen el amor a los principios de libertad y de progreso social; fomentar la solidaridad."*<sup>41</sup> Y para Lorca, la conferencia o el hecho de leer sus poemas en

<sup>37</sup> Savón, M.I. (2006): “*Miradas cubanas sobre García Lorca*”. Editorial Renacimiento: Sevilla, p. 95.

<sup>38</sup> Posada, M. G. (1981). Op. cit., p. 71.

<sup>39</sup> Posada, M. G. Ibíd., p. 528.

<sup>40</sup> Gibson, I. Op, cit., p. 103.

<sup>41</sup> Gibson, I. Ibíd., p. 172.

zonas prolijas en España era ese rayo de luminiscencia que faltaba a una sociedad española que aun no logró rastrear sus huellas doctas, y seguía nadando en charcos lúgubres de la ignorancia y los ritos sociales que encadenan el individuo y lo entierran más en un abismal socavón, y así permitieron sus faenas moldear lo que él llamaba una maravillosa cadena de solidaridad espiritual.

El aporte más valioso de Federico García Lorca a la dirección instructiva de la República fue, sin duda, la constitución del teatro universitario La Barraca, grupo que encauzó unido con Eduardo Ugarte y que, a partir del verano de 1932, escenificó piezas del melodrama clásico español en numerosas villas de España. Durante su permanencia en Nueva York, mientras vivió en la Universidad de Columbia, Federico tuvo la convivencia de 'curiosear' y contemplar una hercúlea práctica de teatro no experta; de ahí, quizás, deriva el concepto de asignar un flamante ímpetu al teatro catedrático que había brotado en España centurias antes.

La historia origina en noviembre de 1931, según su compañero, el plenipotenciario Carlos Morla Lynch:

Muy entrada la noche irrumpe Federico en la tertulia con impetuosidades de ventarrón... Se trata de una idea nueva que ha surgido, con la violencia de una erupción, en su espíritu en constante efervescencia. Concepción seductora de vastas proporciones: construir una barraca - con capacidad para 400 personas-, con el fin de 'salvar al teatro español' y de ponerlo al alcance del pueblo. Se darán, en el galpón, obras de Calderón de la Barca, de Lope de Vega, comedias de Cervantes... Resurrección de la farándula ambulante de los tiempos pasados... Aquí Federico se encumbra a las nubes. Llevaremos La Barraca a todas las regiones de España; iremos a París, a América..., al Japón..."<sup>42</sup>

Dos composturas de la experiencia de Federico García Lorca con La Barraca fueron cardinales para su recorrido como dramaturgo: le asentó empollar el quehacer de patrono de dramaturgia y le explanó a oyentes y espectadores nuevos, foráneos a la "burguesía veleidosa y aparecida" de Madrid. En sus rodeos por las huertas y los campos anheló con simbolizar y encarnar el melodrama y teatro clásico ante "el pueblo más pueblo", un público "con camisa de esparto frente a Hamlet, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande". Estaba convencido de que:

*"lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español... está echando abajo uno de los dos grandes bloques que hay en la literatura dramática de todos los pueblos: el teatro español."*<sup>43</sup>

Esta nueva percepción del público debió de cosquillear su corazón profundamente intentando llegar al alcance y tanteando dar a su propio teatro durante los últimos años de su vida.

---

<sup>42</sup> Lynch, M.C. Macías, S. (2008): "En España con Federico García Lorca: páginas de un diario íntimo, 1932-1936". Editorial Renacimiento: Sevilla, pp. 140,147.

<sup>43</sup> <http://cuadernodelasletras.blogspot.com/2009/04/lorca-y-la-barraca.html>

## 1.2. 12. La muerte:

*“Se le vio caminar solo con ella/ sin miedo a su guadaña/-Ya el sol en torre y torre; los martillos en yunque-yunque y yunque de las fraguas/ Hablaba Federico/ requebrando a la muerte, ella escuchaba.”* Antonio Machado (El crimen fue en Granada)<sup>44</sup>

Tras un último periplo que lo llevó a Buenos Aires, en abril de 1934, contaba 36 años y le quedaban poco más de dos de vida. Vivió ese período de forma apasionadísima: culminó inéditas obras (*Yerma*, *Doña Rosita la Soltera*, *La casa de Bernarda Alba* y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*); reexaminó libros ya rubricados (Poeta en Nueva York, Diván del Tamarit y Suites); perpetró las visitas a Barcelona para encabezar sus obras, leer sus poemas y dar alguna conferencia, y recapacitó con anhelo sobre propósitos mañaneros, que iban desde una exégesis armonizada de sus *“Títeres de Cachiporra”* a tragedias sobre fijaciones eróticas, comunitarias y eclesiásticas.

Lorca dijo en una de sus conferencias:

Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro y de su acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacantar a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y el sentimiento del hombre.<sup>45</sup>

Federico al pronunciar estas palabras, *“¿Por qué huye Yerma?”*<sup>46</sup> era embestido por el periodismo derechista como un autor de una obra ‘licenciosa’ y ‘sicalíptica’. No se arredró Lorca. Hizo hincapié sobre la valía enunciada y artística que debían compartir el dramaturgo y los actores y esperaba:

*“luchar para seguir conservando la independencia que me salva... Para calumnias, horrores y sambenitos que empiecen a colgar sobre mi cuerpo, tengo una lluvia de risas de campesino para mi uso particular”*<sup>47</sup>.

La atmósfera madrileña se empeoraba cada vez más y unas chispas amedrentadas se lanzaban al vuelo, el ámbito se había vuelto cada vez más obcecado y encarnizado: España parecía irremediabilmente abocada a una guerra civil.

---

<sup>44</sup> Castro, E. (1986): *“Versos para Federico: Lorca como tema poético”*. Editorial: Universidad de Murcia, p. 169.

<sup>45</sup> Briones, E.O. (2001): *“Pablo Neruda: Los caminos del mundo –Lorca y el triunfo de Yerma–”*. Ediciones LOM, Santiago: Chile, p. 204.

<sup>46</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/10/madrid/1357854410\\_721701.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/10/madrid/1357854410_721701.html)

<sup>47</sup> Briones, E.O. *Ibid.*, p. 205.

Todo tiene un nacimiento y un colofón. Los nardos se ajan, las madre selvas se exfolian y se tronchan. Quisieron acallar a la estilográfica de Lorca y ahogarla para que no escribiese, con linfa olorizada, los gimoteos del pueblo. El 14 de julio de 1936, Federico, en Madrid retorna a Granada. Una Granada exultante de metamorfosis a una altura gubernativa puesto que los falangistas se iban afianzando en el poder:

La falange granadina trabaja en estrecha colaboración con los conspiradores militares de la guarnición, algunos de los cuales son ‘camisas viejas’ del partido de José Antonio de Primo de Rivera. Entre éstos el más destacado, indudablemente, es el comandante comisario de guerra José Valdés Guzmán. Nacido en Logroño en 1891, Valdés Guzmán enemigo fanático de la República lleva siete años en Granada, y además de ser jefe de las milicias falangistas en Granada, tiene fuertes vinculaciones con los representantes de la CEDA.<sup>48</sup>

Históricamente se ha sostenido que fue Valdés quien dio la orden de ejecución del poeta Federico García Lorca, en base a una denuncia que había cursado el ex diputado de la CEDA Ramón Ruiz Alonso, que también fue quién detuvo a Lorca.<sup>49</sup>

Lorca era desinsectado en cuanto a movimientos políticos, no obstante, era un valedor acre defensor de la justicia y sedicioso contra las autarquías y dictaduras en eso decía:

El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio el aire con sus bostezos. Y el rico dice: ‘¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted el lirio que florece en la orilla!’. Y el pobre reza: ‘Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre’. Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la gran revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?’<sup>50</sup>

La guarnición granadina se sublevó la tarde del 20 de julio, y sin encontrar mucha resistencia, se apoderó de Granada el 23 del mismo mes. Después de constatar las atrocidades que iban cometiendo los falangistas, a Lorca le entraban sudores fríos que se escarchaban entre piel y camiseta. Se encontraban en un callejón sin salida puesto que no sabía a quién dirigirse. Finalmente, opta por la casa de los Rosales, donde vivía el poeta y amigo Luis Rosales:

*“Lorca está ya aterrado. Intuye que la próxima vez vendrán a por él. ¿Dónde buscar refugio? ¿A quién dirigirse? Piensa entonces en Luis Rosales, que como él, ha regresado a la ciudad justo antes del levantamiento.”*<sup>51</sup>

La tesitura política en Madrid, y en toda España, se había vuelto insostenible. Se hablaba de la posibilidad de un golpe militar y en las calles de la capital se vivieron numerosos actos de violencia, desde la quema de iglesias hasta los asesinatos políticos.

---

<sup>48</sup> Gibson, I. (2008): “Cuatro Poetas En Guerra”. Edición Planeta: Madrid, p. 184.

<sup>49</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Vald%C3%A9s\\_Guzm%C3%A1n](http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Vald%C3%A9s_Guzm%C3%A1n)

<sup>50</sup> Sorel, A. Op. cit., p. 172.

<sup>51</sup> Gibson, I. (1985). Op, cit., p. 196.

Intuyendo que el país estaba al borde de la guerra, Lorca decidió marcharse a Granada para reunirse con su familia. El día 14 de julio llegó a la Huerta de San Vicente y cuatro días más tarde celebró con ellos la festividad de San Federico.

Dándose cuenta de que sería peligroso quedarse en la Huerta de San Vicente, Federico sopesó, con su familia, varias alternativas: intentar llegar a la zona republicana; instalarse en casa de su amigo Manuel de Falla, cuyo renombre internacional parecía ofrecerle protección, o alojarse en casa de la familia Rosales, en el centro de la ciudad. Esta última opción fue la que escogió Lorca, pues tenía una relación de confianza con dos de los hermanos del poeta Luis Rosales, que eran destacados falangistas.

Lorca fue trasladado al Gobierno Civil de Granada, donde quedó bajo la custodia del gobernador, el comandante José Valdés Guzmán. Entre los cargos contra el poeta -según una supuesta denuncia, hoy perdida y firmada por Ruiz Alonso- figuraba el "ser espía de los rusos, estar en contacto con éstos por radio, haber sido secretario de Fernando de los Ríos y ser homosexual. Fueron infructuosos los varios intentos de salvar al poeta por parte de los Rosales y, más tarde, por Manuel de Falla. Según Gibson:

*"hay indicios de que, antes de dar la orden de matar a Lorca, Valdés se puso en contacto con el general Queipo de Llano, jefe supremo de los sublevados de Andalucía"*<sup>52</sup>.

En el gobierno civil, Lorca fue arrestado. Ruiz Castro redactó un documento calumniando al poeta-dramaturgo que cayó en las manos de Valdés Guzmán en donde involucraba al dramaturgo: poseer un radioreceptor oculto en la Huerta de San Vicente, ser un soplón de la URSS, y el colmo ser un 'Homosexual'. Inmovilizado con grilletes macizos, Valdés Guzmán mandó que se le entrullase a la fuente de las lágrimas.<sup>53</sup> Estaba aprisionado en una casona de Víznar y al percatarse que la muerte le abría los brazos, solicitó un clérigo para purificar, una oración mística que rezó con el cura de su alma puesto que el auténtico clérigo nunca se presentó. La aurora del día 19, se enquistaron las zumayas tan descritas en su poesía con pena acerba, un eclipse lúgubre en el cielo de las letras españolas. España se pigmentó de verde, el color que simbolizaba el óbito en su poesía. Su tragedia dramática y su trayectoria rectilínea que lleva a la muerte se tradujeron en realidad en su propia tragedia lorquiana. Un final en el cual los actos dramáticos de su vida se concretizaron en una pieza y circunvalaban en el coliseo de su reminiscencia para que se cierren a jamás los portones de su existencia con un cruel tiroteo:

El coche o camión se paró donde, en medio de un páramo, había entonces un viejo olivar, lugar hoy ocupado por el parque Federico García Lorca. El poeta ni tuvo el consuelo de ver la luna porque ésta, en su último cuarto menguante, se había puesto antes de las dos de la madrugada. Los verdugos despacharon a sus víctimas al pie de un olivo que todavía existe.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup>[http://www.culturandalucia.com/FEDERICO\\_GARCIA\\_LORCA/Federico\\_Garcia\\_Lorca\\_ARTICULOS\\_Una\\_vida\\_breve.htm](http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_ARTICULOS_Una_vida_breve.htm)

<sup>53</sup> Una fuente erigida por los árabes a unos pasos de donde murió Lorca y la llamaron "ainadamar", que sirve para llevar el agua a la ciudad: [http://es.wikipedia.org/wiki/Fuente\\_Grande\\_\(Granada\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Fuente_Grande_(Granada))

<sup>54</sup> Camps, J.M. (1999): "Víznar o la muerte de un poeta". Servicio de publicaciones: Universidad de Murcia, p, 28.

La luz se apagó y resplandecieron unas luminiscencias plumas artística. Los versos plañideros en su evocación hacían a la pluma triste y al pliego lacerante tal como lo lamentaba Machado:

*“Se le vio caminando entre fusiles/por una calle larga/ salir al campo frío/ aún con estrellas de la madrugada/ Mataron a Federico/ cuando la luz asomaba/ El pelotón de verdugos/ no osó mirarle la cara/ Todos cerraron los ojos/rezaron: ¡Ni Dios te salva!/Muerto cayó Federico/-sangre en la frente y plomo en las entrañas-/...que fue en Granada el crimen/ ¡Sabed-Pobre Granada!-en su Granada.”<sup>55</sup>*

Cernuda añoró el genocidio que desnucó a Lorca: Siglos habían sido necesarios para infiltrar en un alma la eterna esencia del lirismo español, su fuego espiritual. Hombres oscuros y anónimos se sucedían tanto sobre la tierra. Al fin ese fuego oculto se hizo luz y brillo y templó los cuerpos ateridos. Poco tiempo ha durado su luz. Una triste mañana la brutal inconsciencia, la estúpida crueldad de unos hombres la apagaron contra las tapias del campo andaluz:

*“Quise llegar adonde/llegaron los buenos/ y he llegado, Dios mío/Pero luego/un velón y una manta/en el suelo. Ni siquiera eso te esperaba, Federico García Lorca, sino la tierra desnuda bajo tu sangre y nada más.”<sup>56</sup>*

Cuantiosos dramaturgos y líricos apoyaban las aspiraciones lorquianas. ¿Por qué optaron por fusilar a Lorca? ¿Solo por qué era un paladín de la lucha de la estéril y la solterona en ropaje de Federica en vez de Federico? ¿Hostilizó tanto la sequedad de Yerma y el dolor de Rosita? O ¿les deslumbraba más el trato Juan y el vicio del novio de Rosita, como un reflejo de aquella sociedad española engañosa? ¿Se habrían chamuscado por la mojiganga de Doña Rosita? ¿Se sintieron involucrados cuando se mofaba de esa sociedad que quema a una solterona? O con ese asesinato quisieron dar una imagen de una España olorosa por fuera podrida por dentro como el laberinto español durante la edad franquista.

## **2. El simbolismo:**

Antes de entrar en los jardines simbólicos lorquianos, más que nada, definamos sucintamente lo que es un símbolo según el DRAE:

*-Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el surrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.<sup>57</sup>*

*-Es toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido*

<sup>55</sup> Alonso, M. (1985): *“Antonio Machado poeta en el exilio”*. Edición Anthropos: Barcelona, p. 29.

<sup>56</sup> Cernuda, L. (2007): *“Obras Completas”*, Tomo 3. RBA: Barcelona, p. 154.

<sup>57</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=s%C3%ADmbolo>

*sino a través del primero. Es la ley del doble sentido (simbólico): de un primer nivel de significado patente, el símbolo remite a otro nivel de significado latente.*<sup>58</sup>

El Simbolismo fue uno de los movimientos artísticos más significativos al remate del siglo XIX brotado en Francia y en Bélgica. En un escrito literario, publicado en 1886, Jean Moréas definió este fresco giro artístico como «enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva». Para los simbolistas, el mundo es un arcano por desentrañar, y el poeta debe para ello proyectar las correlaciones enmascaradas que aúnan los fines perceptivos (por ejemplo, Rimbaud establece una correspondencia entre las vocales y los colores en su soneto Vocales). Para ello es esencial el uso de la sinestesia.<sup>59</sup>

El simbolismo es retractarse lo que se insinuará y retroceder lo que se deambulará en las vigorosas espesuras de la hermenéutica. Anna Balkian, acentúa la dificultad de entregarle una aclaración bien alineada<sup>60</sup> por la bifurcación del simbolismo que nos impulsa a talar a sus extramuros y exfoliarlo para que se escinda el pimpollo de la explicación. En lo que seguirá, entablaremos una síntesis del simbolismo; todo lo emparentado con la corriente simbolista y sus cuadros con tal que se pueda, al fin y al cabo, arrimar a la simbología lorquiana y esclarecer a sus sinuosidades gramas.

La esfera de la pureza clasicista y su blindaje se colmó abismalmente por la hilacha grisácea que llevaba, lo que hizo que detonara en inmaculado oreo romántico que anhelaron amarteladamente los líricos y los bufaron en las sílabas más enigmáticas de sus versos. Francia agujereó la pajarera de las zumayas simbolistas y sus poetas y dramaturgos hurgaron en el romanticismo puño cadozos. El parnasianismo<sup>61</sup> iba a escudriñar el auto-refinamiento del ars por el ars: emperejilar a la obra y hechizar la sensiblería del lector y cautivar los sentidos del espectador para el teatro.

En este sendero de búsqueda, Théophile Gautier fue el iniciador y en su libro “Madmoieselle de Maupin” consolidaba las pilastras de ese movimiento. La plumilla a paransiana del autor pinta miríficamente a la mujer, a la idiosincrasia natural ataviando al fondo una encarnación de plano suave. Luego germinó el decadentismo<sup>62</sup> que fue acrecentado por el simbolismo puesto que cuantiosos simbolistas emprendieron siendo decadentistas. La previa alusión del simbolismo fue con un artículo en el periódico francés “Le Figaro” titulado le “symbolisme” de Jean Moréas. Hacia 1880, el decadentismo se vio venir al mundo y permaneció gran parte de los 90, y en su segundo tris, el simbolismo se veo más dominador.

## **2.1. El simbolismo hispánico:**

---

<sup>58</sup> Zas Friz de col, Rossano. (1996): “La *teología del símbolo de San Buenaventura*”. Gregorian University Press, Roma, p. 151.

<sup>59</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Simbolismo>

<sup>60</sup> [http://www.portalcultura.mde.es/Galerias/revistas/ficheros/R\\_Ejercito\\_835.pdf](http://www.portalcultura.mde.es/Galerias/revistas/ficheros/R_Ejercito_835.pdf)

<sup>61</sup> un movimiento literario francés de la segunda mitad del siglo XIX creado como reacción contra el romanticismo de Victor Hugo el subjetivismo y el socialismo artístico. Los fundadores de este movimiento fueron Théophile Gautier y Leconte de Lisle. <http://es.wikipedia.org/wiki/Parnasianismo>

<sup>62</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Decadentismo>

Aunque el Simbolismo es de todas las épocas, se conoce con ese nombre a una corriente poética francesa del siglo XIX, que se opone a la representación exacta del mundo, concibe la poesía como algo misterioso y antepone el poder de evocación de los objetos sobre sus características propias. Surge en oposición al Parnasianismo.

Los precursores literarios de esta corriente fueron el poeta estadounidense Edgar Allan Poe que tanto influyó sobre Charles Baudelaire, y los franceses Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, llamados también "poetas malditos". El más representativo fue Stéphane Mallarmé, quien creó un lenguaje hermético, cercano al antiguo culteranismo español (Verlaine leyó y admiraba a Luis de Góngora) y cercano a la sintaxis del inglés. Jules Laforgue, el primer introductor del verso libre; Maurice Maeterlinck, que creó el teatro simbolista; Jean Moréas, Paul Valéry, que pasó del Simbolismo a una intelectualizada poesía pura.

El simbolismo literario hispánico, se subsumió en un movimiento más general conocido como Modernismo que empezó en Hispanoamérica. Se encuentra Simbolismo ya en los cubanos Julán Del Casal y José Martí, en el colombiano José Asunción Silva, en el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y en otros autores posrománticos hispanoamericanos; Rubén Darío, gran introductor del Modernismo en España, lo asimiló y difundió; en España lo cultivaron Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez, entre los más importantes. En Argentina Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, y en muchos otros autores modernistas.<sup>63</sup>

## 2.2. Rubén Darío:

La célula fotoeléctrica del simbolismo francés electrizó vibrando a la literatura española gracias a un relámpago nicaragüense. Rubén Darío auxilió luminosamente en el auge de la simbología hispana. En un aura caribeña que Rubén 'parió' al modernismo, movimiento que armonizó con el simbolismo. De igual forma, podríamos puntualizar al modernismo como una investigación de una peculiaridad o de una exteriorización poética, entre esos estilos podemos hallar al simbolismo:

“No representa un solo estilo, sino un enfrentamiento con un mundo de carácter fallido y la tentativa por parte de los escritores de buscar alternativas- lingüísticas, estilísticas o sociopolíticas- sabiendo muy bien que serán defraudados en su busca...quizá sea un error hablar de estilos modernistas cuando el modernismo, en el fondo, no se define por un estilo, sino por la búsqueda de una expresión.”<sup>64</sup>

Dos esencias anabolizantes de la poética rubendariana que son el tono y la armonía que, como en Lorca, el simbolismo es su cereza roja: “*Son igualmente innumerables los ejemplos de sinestesias y metáforas cromáticas en Rubén Darío que nos habla de risas de plata, rojos destinos, versos azules, y que en ocasiones funde con la música para construir una poesía.*”<sup>65</sup>

## 2.3. Juan Ramón Jiménez:

---

<sup>63</sup> [http://enciclopedia.us.es/index.php/Simbolismo\\_literario](http://enciclopedia.us.es/index.php/Simbolismo_literario)

<sup>64</sup> Guevara, R. (2009):«*Homogeneidad dentro de la Heterogeneidad, estudio temático del Modernismo poético latinoamericano*», Peter Lang Publishing, New York, p, 5.

<sup>65</sup> <http://fr.scribd.com/doc/152624952/ALE-15-11>

Una vez que el jefe Darío haya echado las anclas del paquebote simbolista en las orillas hispanas, cuantiosos líricos insignes, por amén de los de la generación del 27, dotaron la marinería literaria enarbolando la grimpola estética y antitética escribiendo con amor y fervor con casta y saliva en binas de conquistar y de acertar al trofeo encubierto en los navíos poéticos. La poesía de Jiménez pormenoriza que una misma rosa simbólica tenga abarrotados corolas, uno de ellas, se germina sobre polifacéticas exégesis; lo que hace la ojiva poético-dramática todavía alza más guisada, lo que se nota en su poema ‘Espacio’ en el que el ponto puede simbolizar tanto la alegría y el óbito pintando rielas cariñosas típicas de la descripción andaluza: “El mar se presenta en este poema como motivo con variaciones: es vida y muerte; simboliza el paso del tiempo y la eternidad. El mar, al repetirse en múltiples combinaciones a lo largo del poema, va tejiendo lo diverso. En la primera estrofa el tema del amor se une al simbolismo mar para fundirse al orden cósmico: El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos. Un poco más adelante, en la misma estrofa, el mar se relaciona con la vida y la muerte (el mar lleno de muertos) y pasa, acto seguido, a la resolución de esos conceptos. El mar es vida y muerte y conduce al amor:

*“El mar que fue mi cuna, mi gloria, y mi sustento; el mar eterno y solo que me llevó al amor.”*<sup>66</sup>

## 2.4. Valle-Inclán:

En el mundo literario se sabe concienzudamente que la poesía simbolista haya tenido más resonancia carpetovetónica que el teatro simbolista ya que por una banda, el hieratismo esencialmente lírico descorazonaba a los lectores, y por otra banda, el querubín no flechó a cuantiosos dramaturgos que fueron imbuidos por fanales de negruras sociales. Una de las estrellas fugaces del cielo literario español y de los dramaturgos simbolistas más ilustres, es Valle-Inclán, huelga repetir que es la pluma esperpentista <sup>67</sup> española por excelencia , pero cuida amén otra faz simbolista que marca una lozanía horadada de simbolismo y una sabiduría de los años bañada de esperpentismo, y ni a un así el héroe en la sombra, se galardona por su grandeza y honra , puso a uno de sus personajes el nombre de Rubén Darío, el *ars* valleinclanesco luce más en su obra teatral “Luces de bohemia” en la cual disfrutamos el olor de las albahacas simbólicas al leer y analizar un efluvio con el esperpento, parodiando al teatro dantesco:

---

<sup>66</sup> Juliá, M. (1989): “El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poeta”Espacio”. Ediciones de la Torre: Madrid, p. 64.

<sup>67</sup> Término esperpento de Ramón Valle-Inclán se identifica con su producción literaria escrita a partir de 1920, tanto en el teatro como en la novela. Tal como aparece reflejado en los diccionarios, su uso es anterior, y su etimología es de origen incierto. Luego, como en muchas ocasiones se refiere, no es un término que pasara de los círculos literarios a los ambientes populares, antes el proceso se ha realizado a la inversa: ha sido un creador literario quien ha extraído un término del acervo común para conceptualizar su obra literaria, proponiendo para ella una denominación específica y particular, primero aceptada y generalizada por la crítica literaria, luego popularizada entre los lectores de sus novelas y los espectadores de sus obras teatrales, y al fin adoptada para muchos otros usos sociales, evocando siempre a la obra literaria de este autor. <http://es.wikipedia.org/wiki/Esperpento>

“Esta sección mostrará no solo que *Luces de Bohemia* es una parodia del Infierno dantesco, sino que Valle-Inclán basa la estructura del esperpento en el simbolismo moral de Dante.”<sup>68</sup>

García Lorca fue chalado e influido por el teatro del dramaturgo gallego, al engarzar una sensiblería trágica con un olfato simbolista, lo que se exterioriza en “*Yerma*” y “*Bodas de sangre*” al analizar, y evaluar escalonadamente el hervor del ingenio simbólico:

“*Bodas de sangre* y *Yerma* heredan y trascienden el teatro simbolista que las precede en particular; el de Valle-Inclán- *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras*-,... y se sustentan en una cosmovisión trágica, que a los buenos conocedores de Lorca les será fácil identificar con otros escritos suyos.”<sup>69</sup>

## 2.5. La pluma simbolista lorquiana:

Salir del armario de una manera simbólica y condenar una sociedad lúgubre es la razón céntrica de las obras lorquianas. EL orbe legendario que está antepuesto al del chascarrillo mítico demuestra a su vez los mismos componentes: agua, tierra, manzana, fuego, caballo, sangre, sol, dalia, hierba. Sobresale en Lorca el amedrento frontis a la mujer, amén de la madre, la primera mano tierna al abrir los ojos. Este pavor es paliado de desemejantes talantes: armonización con el matón, o con la sustantividad que lo encarna ‘ponto’, rehúyo de la mujer, apariencia falocracista hacia todo lo que huele a mujer. En Lorca, la ilación ‘hombre-mujer’ concuerda al prototipo tradicional: diva mamá y el hijo como un espejo reflejo de la cúspide del sacrificio y del apego. La obra lorquiana es la exteriorización de la lid entre el frenesí y el aguante queque circunvalan alrededor del: gitano, el oprimido, la mujer: campesina, estéril, viuda, soltera.

El óbito manifiesta el chasco cariñoso, amén personifica la señora eventualidad de trabazón empírica con la adorada. Lo recelado se licua con lo anhelado, es tan vehemente codiciado como amedrentado. En cara a la madre voraz e intransigente “la luna alcahaz y mordaz”, está la que guarece al chigüín después del deceso “el asaz contrahaz de la luna”.

“La poesía es un intento de aproximación a lo absoluto por medio de los *símbolos*” Juan Ramón Jiménez<sup>70</sup>.

“La **muerte** es algo que no debemos temer porque, mientras somos, la muerte no es y cuando la muerte es, nosotros no somos.” Antonio Machado.<sup>71</sup>

“Dios bendijo a Noé y a sus hijos, y les dijo: “**Sed fecundos**, multiplicaos y llenad la tierra.”<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Torner, E. (1996): « *Geografía esperpéntica: el espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán*”. University Press of America, p. 20.

<sup>69</sup> Doménech, R. (2008): “*García Lorca y la tragedia española*”. Editorial Fundamentos: Madrid, p. 65.

<sup>70</sup> <http://www.frasescelebresde.com/frases-sobre-los-simbolos-patrios/1/>

<sup>71</sup> <http://dichoqueda.com/9072>

*“La sangre de los buenos, no se vierte nunca en vano.”* José Martí.<sup>73</sup>

El estro en el drama o en la poesía es un factor esencial y muy que estudiado desde tiempos muy remotos, se han barajado muchas vivías para conseguir el don de la inspiración, desde el opio y el alcohol, hasta las musas y los demonios, pasando por elementos y fenómenos tales como el silencio, la soledad, el ajeteo, la naturaleza, las estrellas... un todo conglomerado de signos simbólicos, acerca del proceso de inspiración simbólica y producción dramática, entre las tesis más vigentes y en boga es: el cociente del dramaturgo, en su cociente experiencia, emociones, ideas, sensiblerías que fueron suscitadas por el trato de tú a tú con el mundo exterior; y a partir de ahí, concebir una visión simbólica, particular , que conglera lo particular, utópico y romántico.

Cierto que la frase de Juan Ramón Jiménez “La poesía es un intento de aproximación a lo absoluto por medio de los símbolos” entraña mucha verosimilitud, el poeta o el dramaturgo, ente social, es el portavoz de una parte o de la mayoría de la sociedad para expresar sus esperanzas, sus convenciones, sus temores, sus ilusiones... poesía y teatro son monumentos sociales porque manifiestan documentos, Lorca como portavoz de una sociedad oprimida , de una mujer afligida , y de un gitano quemado , y un gobierno lúgubre, lleva la espada de la simbología en su auténtico mundo usando sus tres palabras que pintan su mundo poético-dramático, sangre, esterilidad, muerte. Estos tres argumentos son palpados por el dramaturgo radiantemente, ascéticamente. Entera creación de Lorca exterioriza polifacéticas mutaciones sobre el fondo.

Para Lorca, mismísimo que para el misticismo añejo, es la mujer el tuétano corporal de íntegros temas y el trípode de enteros enigmas. Los “pechos fecundos” son la curva del feminismo, la supervivencia y la influencia que crece y decrece en la obra de Lorca. Las obsesiones eróticas no encarnan en Lorca ni en las religiones remotas razón de hambrienta fornicadora, sino señal simbólica de la existencia. La sexualidad en la peculiaridad añosa es una energía, lo virginidad es un deber; la fertilidad es más canonizada que la abstinencia. En la concepción veterana, el esponsalicio es el umbral de la vida en casta y saliva. Las paladinas de Lorca apedazaron a liberarse de las esposas “virginidad, nupciales, machismo, destino” a precio de sangre, hasta de la muerte. El desfile de estas engrandecidas heroínas arrojadas engegucemente hacia el esponsalicio- salvo en el caso de Doña Rosita- , son un caso sin caso en la concepción remota. El universo lorquiano es un cosmos agraciado de ética y de sinvergonzonaría masculina, estalla más remotamente de los gérmenes deontológicos. Un escenario humedecido abismalmente por una lógica ascética de la existencia, de su creación (unión-amor-sexualidad-fecundación) y su cesantía (óbito). Espiritualidad del óbito y

---

<sup>72</sup> [http://www.la-oracion.com/recursos/frases-de-reflexion/quote/tag/fecundidad.html#.UnRW\\_XAYKqE](http://www.la-oracion.com/recursos/frases-de-reflexion/quote/tag/fecundidad.html#.UnRW_XAYKqE)

<sup>73</sup> <http://akifrases.com/frase/190713>

contemplación cariñosa, visión poética de concupiscencia masculina y del erotismo femenino, afecto y trance.

## 2.6. Elementos de la simbología de Lorca:<sup>74</sup>

La luna:	Es el símbolo más frecuente en Lorca. Es la muerte, pero también puede simbolizar el erotismo, la fecundidad, la esterilidad o la belleza. O la mujer.
El agua:	Cuando corre, es símbolo de vitalidad. Cuando está estancada, representa la muerte.
La sangre:	Representa la vida y, derramada, es la muerte. Simboliza también lo fecundo, lo sexual.
El caballo y el jinete:	Lleva siempre valores de muerte, aunque también representa la vida y el erotismo masculino.
Las hierbas:	Su valor dominante, aunque no único, es el de ser símbolos de la muerte.
Los metales:	También su valor dominante es la muerte. Los metales aparecen bajo la forma de armas blancas, que conllevan siempre tragedia. Los colores u objetos metálicos.
El gitano:	Símbolo de primitivismo, también simboliza para Lorca lo más profundo de Andalucía, y así en relación con esto los poemas se cargarán de referencias
El niño:	Casi siempre es la víctima de un mundo cruel.

Sería experimentalmente irracional juntar a las perlas simbólicas del collar literario lorquiano en un dúo de páginas por el abundante uso de símbolos que ordenarían concienzudamente un volumen prolijo y aclarado en igualdad de tono con el elfo dramático del dramaturgo. Por esa razón intentaríamos arrojar luz sobre los símbolos que el poeta granadino usó en su teatro femenino basándose en su obra insigne “Yerma” y veremos los que lucen más con el tema de la mujer.

### 2.6.1. Manzana:

En casi todas las obras del poeta granadino, las frutas simbolizan a la bonanza, lozanía y brío. La manzana específicamente, convalida esta enunciación y enjaece los pescuezos del teatro lorquiano:

*“la manzana es una fruta que alimenta a la juventud, símbolo de rejuvenecimiento y de perpetua frescura.”*<sup>75</sup> en Yerma, se exterioriza una abundancia de sensaciones entre ellas la ansia de sentir un ser vivo en las entrañas por la tufarada que deriva de ella, amén de encarnar un símbolo de suavidad femenina o hasta una simbología de coladura, lo que se nota en Juan al no poder ser huachano y fiyiano:

<sup>74</sup> [http://literaturaparabachillerato.blogspot.com/2011/02/temas-y-simbolos-lorquianos\\_01.html](http://literaturaparabachillerato.blogspot.com/2011/02/temas-y-simbolos-lorquianos_01.html)

<sup>75</sup> Arango, M.A. (1995): *“Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca”*. Editorial Fundamentos: Madrid, p. 241.

*“las manzanas contribuyen a la expresión de varios sentimientos. Primero, el de Yerma recién casada, entregándose al esposo movida por el anhelo de maternidad; la noche de bodas, le dijo a Juan: “¡Como huelen a manzana estas ropas!”.*

En otra ocasión, intensificando la femineidad de la imagen de la manzana, dice Yerma: *“nunca oí a los hombres comiendo qué buenas son estas manzanas”*. En fin, Juan acude a esta imagen cuando piensa en su fracaso como marido y como padre: *“Estuve podando los manzanos, y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca”*<sup>76</sup>

### **2.6.2. Aire:**

*“Si has construido un castillo en el aire, no has perdido el tiempo, es allí donde deberías estar. Ahora debes construir los cimientos debajo de él.”* George Bernard Shaw.<sup>77</sup>

El aire más puro se cuele en el simbolismo lorquiano, ya que Lorca suele abrir los portones de su palacio literario, para qué entre este aire abarrotado de simbolismo, es decir que usa un paipay de términos para precaver una hediondez dramática, lo que desembocará su teatro al averno literario, el aire provoca la borrasca que, quiméricamente señalando, se alude al cacumen estimulador y amén, el aire aviva mentes que dedicarían a su vez una producción vivaz para cualquier corriente:

*“el aire está asociado esencialmente a tres factores: el aliento vital y creador y por consiguiente, la palabra; el viento de la tempestad, que en la mitología está ligado a la idea de creación; y al fin, el espacio como marco de movimiento y de producción de procesos vitales.”*<sup>78</sup>

Siempre con Yerma, la heroína sufre una sequedad productiva pero ni el aire matrimonial con Juan le apacigua la estrangulación, no halla un escape para tranquilizarse y respirar fuerte:

*“la pobre relación marital Juan-Yerma se manifiesta con la mayor expresividad en estas dos intervenciones de la protagonista. Primera: “Que pido un hijo que sufrir, y el aire/me ofrece dalias de dormida luna”, se queja Yerma en un monologo vehemente. Segunda: como recriminación a Juan, tras confesarle que la busca noche y día “sin encontrar sombra donde respirar”*<sup>79</sup>

### **2.6.3. Trigo:**

La definición simbolista mas idónea para el signo del trigo la aclara Jorge Balschke en su diccionario de los símbolos esotéricos, el haz de trigo es: *“Símbolo de fertilidad de la tierra*

---

<sup>76</sup> Doménech, R. Op. Cit., p. 105.

<sup>77</sup> [http://www.literato.es/frases\\_sobre\\_el\\_aire/](http://www.literato.es/frases_sobre_el_aire/)

<sup>78</sup> Arango, M. A. Op. cit., p. 99.

<sup>79</sup> Doménech, R. Op, cit., p. 108.

*y de la fertilidad interior de la mente iluminada, las espigas de trigo son el producto de la unión del sol y la tierra*<sup>80</sup>

Las panículas en lo común, y en Yerma, son una encarnación de profusión que da al trigo un gustillo ascético ya que al analizar deontológicamente, el núcleo de la yunta para engendrar y no finiquitar reside en el hombre:

*El amor conduce a la procreación permanente para responder al deseo de luchar contra la inevitable muerte. Yerma es el ejemplo perfecto de esta ideología. En este drama, el ritmo de la naturaleza se transforma en un sentido metafórico y religioso. Yerma: Yo no sé por que los malos aires que revuelven al trigo, y ¡mira tú si el trigo es bueno ¡*<sup>81</sup>

#### **2.6.4. Agua:**

Agua buena sin olor; color ni sabor; y que la vea el sol, un refrán andaluz de la tierra del poeta granadino hace que la imagen del agua se transforma en un arte lírico y dramático en sus escritos, el potente uso del símbolo agua de tierra en la obra de Lorca tal vez encarne la escualidez arcillosa y la -pitanza hambrienta- de Yerma que escalonadamente afluye a una ansia de anegar la tierra de su deseo anhelado. la heroína lorquiana solo esperando al borde de la orilla y quiere que Juan fuese un río, lastima que sea un Juan-río-seco:

*“A mi me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda”*.<sup>82</sup> El agua como elemento fecundador, cuando está corriente y de anhelo sexual antes del acoplamiento y un deseo mordaz de sexualidad a propósito dice Ricardo Doménech:

“la presencia del agua-tan importante- en la poesía de Lorca ha sido entendida de diferentes modos. Diaz plaja anota su función de espejo, en correlación con el hecho de que Lorca concibe el mundo como un espectáculo ante el espejo. A su vez Concha Zardoya supone que el agua es el elemento mediante el cual-al servirle de espejo- los cielos y los astros se acercan a la tierra. De otro lado Ramos Gil, a propósito de unos versos de la canción de las lavanderas en Yerma, alude al agua como elemento primordialmente fecundador. Martínez Nadal afirma que en Yerma, y en Doña Rosita la soltera, en Así que pasen cinco años, agua y sed son dos símbolos del apetito sexual.<sup>83</sup>

#### **2.6.5. Fuego:**

Fuego sin humo puede haber; pero humo sin fuego no puede ser, este humo como señal de un fruto en las entrañas de Yerma nunca hubo, pero el fuego de un solo amor , la quemadura de su corazón, el chamusco de sus esperanzas invadieron su existencia, la pluma de Lorca empareja el agua con el fuego para insinuar a la fertilidad perdida en una maraña de

---

<sup>80</sup> Blaschke, J. (2001): “*Enciclopedia de los símbolos esotéricos*”. Ediciones Robinkook: Barcelona, p. 141.

<sup>81</sup> Arango, M.A. Op, cit., p. 188.

<sup>82</sup> Lorca, F. G. (2002): “*Yerma Doña Rosita la soltera*”. Op. Cit., p. 84.

<sup>83</sup> Doménech, D. Op, cit., p. 108.

palabras fogatas de calura lírica el fuego en Lorca, como el agua, posee una retahíla de análisis, en Yerma, final del acto II:

*“la acotación prevé que “la escena esta casi a oscuras” y que “sale la hermana primera con un velón que no debe dar el teatro luz ninguna, sino la natural que se lleva”... Así, el fuego realiza el misterio y el ritualismo de la acción respectivamente.”*<sup>84</sup>

Entretanto, en Yerma fecundar y engendrar, según Gustavo Correa, es un portento resplandeciente, por poco un acaecimiento adivinatorio: *“Gustavo Correa escribe en la imaginaria de Yerma, “el cuerpo de las mujeres que van a concebir relumbra con rara luminosidad”... “El acto de la concepción es un milagro de luz”*<sup>85</sup>

### **2.6.6. Tierra:**

Lorca regó los actos de su teatro con agua simbolista y esperó al aire fecundador en fortuna de fertilizar su tierra dramática. Granada la cuna del dramaturgo huele a tierra mojada, Yerma es estéril, y Lorca pinta una dualidad tierra/abundancia, un revés total ya que Juan hace a yerma más seca:

*“si el aire masculino, activo y fecundador, la tierra es femenino, receptiva, fértil y fecundable. Si el aire simboliza la fecundación, la mujer, la madre simboliza el destino principal de la tierra, el cual es de engendrar sin cesar, de dar forma y vida. Así que la materia de la tierra permite al espíritu del aire manifestarse”*<sup>86</sup>

El título de la obra amén del nombre mismísimo de la heroína emana un olor de feminidad helada que anhela un calor masculino, una simbología baldía por la cual se anhela a humedecimiento que saldría de la fuente Juana para saciar su sed:

“Vieja: Cuando se tiene sed se agradece el agua.

Yerma: Yo soy un campo seco donde caben mil pares de bueyes.”<sup>87</sup>

## **3. El teatro de Lorca:**

Además de ser uno de los ilustres líricos de su incubación literaria, García Lorca fue un centelleante dramaturgo que coronó el derrotero de rejuvenecimiento sensato y temático del teatro español. Lorca fue un hombre de teatro en su tacto más abundante; él mismo esquematizaba los diseños para los atavíos de los actores, dictaminaba sobre las tramoyas y encabezaba la representación. La primera obra de Lorca, *“El maleficio de la mariposa”*, es de 1920. Con el grupo La Barraca peregrinó en los años treinta los pueblos de España en un conato de hacer acicalar los coliseos españoles a todas las clases sociales.

Las tramas de su teatro son tajantemente los mismos que los de su poesía. La guerra por la emancipación, la ternura y el óbito amargo serán los rudimentos trascendentales del

---

<sup>84</sup> Doménech, D. Op, cit., p. 117.

<sup>85</sup> Doménech, D. ibíd., p. 177.

<sup>86</sup> Arango, M.A. Op, cit., p. 185.

<sup>87</sup> Lorca, F. G. (2002). Op, cit., p. 142.

teatro lorquiano. En sus obras emergen los personajes femeninos, imperecederamente cohibidos, bajo la batuta concienzuda del fénix granadino. Este antojo por el mundillo femenino se encuadra dentro de la persuasión que sobre Lorca desempeñan los grupos afligidos e incomprensidos en los que arroja el chasco social o trascendentalismo metafísicamente a la que les sojuzgan múltiples vejaciones.

En sus obras erige mito y vivificación, como era inherente de la generación del 27. Lorca se mantiene avizor a las originalidades de la vanguardia al tiempo que acude a pinturas y alusivos tocantes del folclore y los mitos.

Su teatro dedica con asiduidad la metáfora y el símbolo y, aunque al génesis recurre al verso, ulteriormente se apoya hacia el uso de la prosa. La ligazón entre poesía y teatro la exteriorizaba de la consiguiente guisa el propio autor:

*“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos, la sangre...”*<sup>88</sup>

La hermosura lírica es un plumazo peculiar de su creación trágica, que se acopla con una nítida mira de alzar y erigir en los corazones del pueblo y de acalugar socialmente.

Lorca escribió farsas y teatro de títeres (*La zapatera prodigiosa*, *Retablillo de don Cristóbal*, etc.), un drama histórico en verso (*Mariana Pineda*), teatro surrealista (*El público* o *Así que pasen cinco años*), pero sus obras más destacadas son *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Salvo *Doña Rosita*, de idiosincrasia urbana, las otras tres obras están aclimatadas en la Andalucía rural. En ellas, Lorca trasluce la colisión coliseo entre la libertad, enraizada en los personajes, con sus anhelos y sus fantasías, y el razonamiento de señorío que cimienta la sociedad, guiada por los bandos, los intereses lucrativos y egoístas y la embustera ética.

*Bodas de sangre* urde una historia vehemente entre miembros de familias contrincantes. *Yerma*, por su parte, desenvuelva la tragedia de una mujer seca que transcribe su subsistencia en tener hijos. Ambas obras, de estro clásico, aúnan la prosa y el verso y refieren con la presencia de un coro, que esclarece las tesis dramáticas.

### 3.1. Lorca y la mujer:

*“Verte desnuda es recordar la tierra.*

*La tierra lisa, limpia de caballos.*

*La tierra sin Junco, forma pura,*

*cerrada al porvenir: confín de plata.”*<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Sánchez, J. A. (1999): *“La escena moderna”*. Ediciones Akal: Madrid, p. 449.

<sup>89</sup> Lorca, F. G. (2007): *“Antología Poética”*. Editorial Edaf: Madrid, p. 205.

Se sabe concienzudamente por todo el misterio inquisidor que ejercía el tradicionalismo en la España de principios del siglo XX, un tradicionalismo que será una moldura completa para la figura ácrata y regeneradora de Federico García Lorca y para la obra de su epígrafe. Por aquel entonces, las mujeres sólo soñaban con anhelar a ‘ser madres y amas de casa’, siendo educadas en el quehacer desde la suavidad de las uñas. Es ante éstas y otras posturas originadas ‘como el cariño y amor quemado o el matrimonio por implantación’ donde se coloca el poeta- dramaturgo, cachea una quimérica réplica en este cohibido tramo de la sociedad.

Lorca siempre caviló y vivió circunvalado de mujeres. Ya desde crío, en el periodo que engloban su niñez y puericia vive con su madre y sus tías, hermanas, primas y las amigas de todas ellas. Durante este periquete estructuraba farras hogareñas enseñando un teatro juvenil en su casa, donde él mismo inventaba y asignaba las figuras:

La figura de la mujer parece emerger en el palimpsesto de la nueva escritura lorquiana, en la que el poeta, busca respuestas y halla muy pocas certezas: el inexorable paso del tiempo y la existencia como un constante cruce de caminos en el que cada elección supone inevitablemente abandonar el resto de infinitos senderos a que podrían haberlo conducido las opiniones alternativas.<sup>90</sup>

Por tanto no nos debe rarear el que sus remembranzas rozagantes hayan cuajado-por añadidura puede deducirse dialéctico- gran parte de su abarrotada obra. Lorca estimaba un peculiar afecto por las descripciones y ataduras afectivas en el campo y el tenor de vida que llevaban en él los campesinos. Durante la actuación de una de sus nutridas entrevistas, el fénix granadino pronunciaba:

A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero en seguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno estos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo.<sup>91</sup>

Las historias que aplica son maduros relatos, leyendas narradas en los corros de mujeres y por las criadas de su lar, durante las largas tardes de verano. Son éstas historias de adulterios, de amores apenados, de dramas y de muertes, oídas y creadas en el hambre del campo.

Y ni aun así, estas evocaciones se licuan en desemejantes y diversas obras, en las que el poeta plantea sus más tajantes cimas de eufonía poética y con las que escudriña la réplica en un escenario que no fue bien ajustado ni por la historia ni por la cordura humana. En “*Bodas de sangre*”, Lorca refleja, como es bien conocido, el drama creado por la imposición de un matrimonio pactado y por la refutación de una pasión que aumenta con el paso del tiempo. Sus protagonistas son la Novia, el Novio y Leonardo, aunque todo el valor idílico y sensiblero se agrave en los brazos del conmovedor personaje de la Madre, que transige por el coetáneo y aún más por el futuro que ya recaba escudriñar. Si bien son estos los personajes que su autor destila para crear la representación, sus homólogos en la realidad tienen algunos puntos que los hacen diferenciar. El personaje de Leonardo simboliza decididamente el frenesí, el

---

<sup>90</sup> Kosma, J. H. (2003): “*Federico García Lorca et Cetera: Nueva aportación sobre Quimera-hacia el triunfo del eros infecundo*”. Editorial: Presses Universitaires de Louvain, Belgique, p. 119.

<sup>91</sup> Posada, M.G. Op. cit., p. 668.

empeño, concibiendo una aureola de señorío alrededor de su cuerpo; la Novia vive bajo el anhelo de ese cuerpo, sin poder llegar a pensar en su actual pareja, forrada amén de la luciente nubilidad. La materialidad en el cancho de la existencia parece ser otra. La Novia de Lorca se llama en realidad Francisca Cañadas Morales y tiene veinte años cuando ocurre la tragedia. Allá de la finura idílica que se alambica del bálsamo de sus obras, Francisca era coja y bizca, con dientes prominentes aunque con una cara alegre y gracioso trato, pero aislándose reciamente de la acción épica; el animal que en el drama se nos señala como recurso de evasión de los adorados menos aún se infiere exorbitante recto a la realidad, ya que si en el drama entrambos se inclinan por un caballo, se manifiesta ser que el veraz Leonardo iría cabalgando en una burra o en algún otro de semejante figura; la guarida a la que se encarrilan los queridos no se encontraría tampoco en la aldea almeriense donde acontecen las ‘hazañas’, aunque en esta cuestión deriva irrefutable el fundamento de esta innovación. El genio no puede ser consonante de realidad, debe arrancar de el lo que a su lance le incumba a él.

Tras la representación de Yerma en un renombrado teatro de la capital, la Argentinita, íntima amiga del poeta, alegaba de esta índole sus ideas arribo del drama al crítico teatral que cavila y asienta a su lado:

*"La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazada y parir... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz un niño o una niña... Yo creo que lo que más le gustaría sería un niño... Yerma es Federico, la tragedia de Federico".*<sup>92</sup>

El germen de esta misiva lorquiana podría hallarse en una afamada romería granadina. El héroe de mentada romería era el archi-insigne "Cristo del Paño", que aún existe y que fue un obsequio de los Reyes Católicos al pueblo de Moclín. En este cargo ha estado relacionándose con el paso de los años, transformándose en un obsequio de los monarcas españoles a un ente curador de achaques como las cataratas —de ahí su nombre, ya que las cataratas eran conocidas como la "enfermedad del paño" en el siglo XVI— y más adelante de desemejantes trastrueques sexuales, nupciales y, más específicamente, de improductividad femenina. He aquí el que puede ser el pistoletazo de salida para Lorca que, entretanto no está claro que en alguna circunstancia hubiera visitado al insigne santo, no se mosquea del raciocinio que de éste tenía.

Adolfo Salazar, vecino de Federico García Lorca en la calle Alcalá, enseñaba en un escrito divulgado en 1938 el ímpetu que manifestaba el poeta con la génesis de “La casa de Bernarda Alba”, cuando al acabar cada escena, en henchido embeleso poético, atravesaba la acera hasta llegar a su lar y exclamaba:

*"¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo puro!"*<sup>93</sup>

Lorca había tanteado silenciar todo lo que le aparentase mingonamente baladí. Es este drama la enseñanza pavorosa y empírica de la vida que acostumbraban hundir numerosas de las familias castellanas —si nos atenemos a una visión más concreta de la actualidad— o una audaz revelación de la situación política del país —no arrinconamos la asonada social y política que por aquel entonces coexistía en las calles de España y que se resume en la cohabitación entre una madre despótica y sus hijas avasalladas—. Sin embargo, la impávida y

<sup>92</sup>Poeta, S. (2011): « *Ensayos Lorquianos en conmemoración de 75 años de su muerte* ». Editorial de la Biblioteca Del Congreso de EE.UU, p, 85.

<sup>93</sup> Falcón, J. L. (2004): « *Literatura española* ». Editorial MAD: Sevilla, p, 86.

áspera viuda de este lar tampoco luce amoldarse en superávit a la realidad en que vivió su modelo, puesto que la verdadera Bernarda falleció un año antes de que lo hiciera su marido. Sin embargo, el poeta se faena por hacernos creer la claridad de sus escritos y no perplejidad en inducir y fascinar a sus amigos de la capital para que crean que la viudedad de la fatídica Bernarda y la vejación a sus hijas es concienzudamente auténtico. Estas ‘dulces calumnias’ sólo alcanzan rasguñarnos una liviana risita.

Entre las percibidas como obras menores del fénix granadino hallamos argumentos desemejantes, como el acaloramiento de la figura de Mariana Pineda, memorial batalladora en la España de Fernando VII metamorfoseada en Lorca con otras intenciones y encepada en otra sociedad; La zapatera prodigiosa, donde el papel del viejo y la niña se infiere en las mentes y habladurías que, imperecederamente, circunvalaban en esta sociedad cualquier acto o trabazón que se emergiera de lo consuetudinario; o el papel de “Doña Rosita la soltera”, que desemboca ser una mirífica vitrina de lo que fue un señalado tipo de mujer en la lóbrega España de inicios de siglo —en esta obra cabría acentuar el enérgico papel que ejecuta el carmen dentro del drama, como circuito sellado en donde pueden lucir aforo las más nobles conmiseraciones y las más eclipsadas corazonadas.

Todas las obras que aquí describimos encuentran su reflejo en la sociedad en la que vivió Lorca, en la evocación y el entorno que lo circundaban. Sin embargo, existe una de sus obras menores en la que la protagonista absoluta de la trama es una mujer, que por cierto Lorca conocía muy bien, y sobre la que gira todo el espectáculo basándose esta vez en una figura concreta de la realidad. La obra a la que nos estamos refiriendo es *Los sueños de mi prima Aurelia* y su protagonista es la propia Aurelia, prima del poeta. Junto a ella vive sus años más jóvenes e inocentes, manteniendo alegres discusiones y observando muy detenidamente todos sus movimientos. Más tarde le prometería la creación de una obra en la que ella, Aurelia, fuera la absoluta protagonista. Lorca sentía por aquella mujer especial devoción.

Federico García Lorca siempre estuvo, por tanto, en continuo contacto con el universo femenino, un universo que casi nadie se atrevía a destapar completamente —bien porque no se apreciaba todo el caudal poético que podría salir de aquellas situaciones, como finalmente se dio, bien porque no entraba dentro de las anquilosadas mentes del momento— y al que nuestro dramaturgo supo sacarle todo el jugo que se merecía. De todo ello deja buena huella en sus estampas poéticas y teatrales, donde la calidez y el temor que el granadino había sentido dentro y fuera del escenario por parte de sus compañeras, iba a encontrar su desahogo estético y espiritual en la creación de magníficas representaciones. De todo ello podemos dar habida cuenta y lo único que falta es rendir un honorable tributo, al pasar casi cada una de las páginas que escribió, a un hombre que luchó y vivió en pro de los más sanos valores y de los más nobles sentimientos. En 1936 Lorca muere a manos de la guerra pero gracias a su legado, Lógica y mujer han encontrado un sólido apoyo en su lucha por la igualdad y el reconocimiento.

### **3.2 El théâtre lorquiano cobija la afligida:**

García Lorca, hombre clarividente y candoroso, escurre la tinta de su pluma ante el mundo como una centelleante catarata de imágenes teatrales. Está libre del empecinamiento teórico en desnaturalizar la objetividad, en mermar la dramaturgia mujeril a las ranuras de un armazón prejuizado. El fénix granadino se propone exteriorizar el mundillo mujeril trascendental, arrimándose a aquellas amalgamas de humanidad apenas rociadas aún por el

artilugio e impersonalidad de una civilización alimentada por el dramaturgo intelecto. Pero no se contenta con perpetuar a sus personajes hembras en su coliseo, en una acabada articulación de formas dramáticas. La mujer lorquiana es una mujer empujada, oprimida, y con frecuencia aniquilada por los que la circunvalan. El teatro de Lorca dramatiza el conflicto entre una sociedad ‘primitiva’ y la mujer ‘descuartizada’.

García Lorca coagula todo el sentir de la vida de la mujer en sus acicates, sus aspiraciones y sus lizas. Son sensiblerías encepadas en las hilazas más recónditas del alma femenina. El tiempo y la muerte son inherentes pintas que también la conturban. Estas mujeres se someten a la idiosincrasia lugareña o al mundo campestre, es gañan o vive sin boatos, sin pavonearse de nada, o es mujer que vive desembarazadamente, pero con recato y frugalidad. No hay mujeres de la alcurnia fuera de la figura fehaciente de Mariana Pineda, las restantes mujeres están destinadas a su lar e hijos. Todas emergen como mayúsculas eminencias, se desviven con ímpetu, ceñidas por la puritana instrucción católica; viven en mutis, apechugando impávidamente las directrices forzosas, pero al mismo tris con una estiba descerrajada, idónea de encharcar la montaña con sus uñas cuando se trata de amparar a su hijo, a su cariño o la emancipación que anhelan, tanto es así que retan hasta el amedrentoso óbito.

Enteras imágenes femeninas tienen una duplicada existencia, una es la cutánea, cedida a los mandamientos radicados y la intrínseca, en la más quejumbrosa e inhumana liza de aborrecimientos y apegos encarados.

La mujer del coliseo lorquiano no es una mujer épica por auxiliares causas que entreluzcan con la tierra o trifulcas mordaces que acometan redimir a la humanidad sino sobrellevar el yugo a la que está clavada en su lar, donde la mujer se halla zambullida en colisiones recónditos, en una pendencia consuetudinaria consigo misma hasta que ensordece la tragedia y no tiene otro rumbo que el de fenecer. La mujer y su vida claudican fundidas una a la otra como si fueran uña y carne.

En la trilogía de las tragedias se unen: el erotismo, la hiriente víspera acurrucada como un escurridizo avizorando apresar a su rapiña pero que a su vez clama por su libertad, el desquite que corroe sus tripas. En “*Bodas de sangre*” los quereres entrelazan la trama como un tifón de sangre.

Los personajes de las tragedias viven en una particularidad de tormento, la Madre vive obcecada por la faca, Leonardo cabalga derrotero a su cataclismo apabullado por la asechanza de la carne, la Novia guerrea entre la incumbencia y el váheme que la arroja hacia su colofón.

En Yerma, el dramatismo está aglutinado en la protagonista exclusivamente y no como sucede en “*La casa de Bernarda Alba*” donde cada personaje lo comparte. Yerma es la mujer desarzonada por su infecundidad. “*Doña Rosita, la soltera*” lleva en sí el drama de la soltería, donde zozobra la creencia en una paciencia ojiva que no desembocará jamás, su vida se aja junto a las flores del jardín.

“*La zapatera prodigiosa*” manifiesta la brisa de la lozanía y el querer por la vida. El prodigio está en permanecer fiel a su esposo.

Cabe hacer ciertas desemejanzas entre la Madre de “*Bodas de sangre*” y Bernarda Alba, entrambas madres pétreas. La primera abarrotada de aborrecimientos y animadversiones, tiene momentos de languideces en que se aflija de los seres estimados que ha perdido, hasta le concede a la Novia que solloce tras la puerta pero Bernarda no deja que el suplicio la invada, se queda impertérrita, no aguanta en su lar ni la congoja ni la algazara, nada luce soliviantarla. La mujer también aparece en la obra Lorquiana bajo una percepción simbólica es el agua, la flor, la sangre, la luna y el óbito. El oxímoron mujer/tierra está razonado por el dramaturgo como el corazón que late en el cuerpo, como el oreo y el toreo, como la madre tierra que da a luz las hierbas, olorosas o secas, flores con espinas, rojas de color de la sangre que se alimentan de la luna:

“Con alfileres de plata  
mi sangre se puso negra  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.  
Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas”<sup>94</sup>

Tierra es un mundo complejo en la obra de Lorca, heredera de los contenidos semánticos de humus puede equivaler a ‘materia del suelo natural’, ‘polvo’, ‘adobe’, ‘suelo’, ‘campo’; como continuadora de tierra es ‘nuestro planeta’, ‘mundo en el que vivimos’, ‘país’, ‘región’. Enunciados que poco tienen que ver con los que se considera y que significan un reprimen contenidos para hacernos vivir en el mundo de los símbolos y los mitos. No importa que la tierra haya sido en muchas culturas y en la nuestra también, el elemento femenino fecundable y fértil.

Tanto Yerma, como la Novia de “*Bodas de sangre*” o Adela en Bernarda Alba son figuras femeninas que no tienen bonanza ni sosiego, las rastrea el desconuelo y el óbito, esto es lo que enciende la presión dramática y trágica en cada obra. En “*Doña Rosita, la soltera*” el ajobo enrolla a la protagonista en un yacimiento de tenebrosidades. “*La Zapatera prodigiosa*” alambica candor y pureza que no admiten achacarle yerros.

El azar de la mujer ya está acentuado. Así lo guían el aislamiento y la sumisión a la que está clavada. Así se expresan las mujeres en la obra de García Lorca con respecto a estos temas:

“*Doña Rosita*” se condesciende al drama de nunca saborear la vida y el Ama lo encarna de un tono que da un escalofrió: “*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*

---

<sup>94</sup> Lorca, F. G. (2009): « *Bodas de Sangre* ». Ediciones Colihue, Buenos Aires, p, 114.

*no merece lo suspiros. Es una herida abierta que mana, sin parar, un hilito de sangre y no hay nadie, no hay nadie en el mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve”.*<sup>95</sup>

En “Bodas de sangre” la Madre condensa la concepción consuetudinaria tratando el tajante rumbo que ata a las mujeres:

Madre: ¿Sí? ¡Qué hermoso mirar! ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?

Novia (seria): Lo sé.

Madre: Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás<sup>96</sup>

Cuando la mujer de Leonardo es desahuciada las palabras de su madre son la crema curadora sobre la herida:

Suegra: (Enérgica) Tú, a tu casa.

Valiente y sola en tu casa.

A envejecer y a llorar.

Pero la puerta cerrada.

Clavaremos las ventanas

y vengan lluvias y noches

sobre las hierbas amargas.

Mujer: ¿Qué habrá pasado?

Suegra: No importa.

Échate un velo en la cara.

Tus hijos son hijos tuyos

nada más, sobre la cama

pon una cruz de ceniza

donde estuvo su almohada.<sup>97</sup>

Del calabozo que construyó Bernarda vocea que la esencia y la madre de las cosas hace que en la sociedad campesina española ser una mujer es hilo y aguja para las hembras, látigo y mula para el varón. Estas muestras del desfile femenino de las protagonistas lorquianas sufren en un cosmos de bravucones que arremete consuetudinariamente sobre ellas de pinta nefanda y vandálica. La calamidad se exuda en ella y las circunvala, procurarán evadirse, tantearán hallar la excarcelación de sus sensiblerías y corazones pero será un vuelo hacia un edén con alas rotas, se mantendrán afligidas por el rumbo trágico que las avizoró ininterrumpidamente.

Las protagonistas de Federico se sacudieron por variadas oscilaciones en el croquis dramático, su coliseo engendró un vertiginoso maremoto del ponto dramático que dio un nuevo rumbo teatral en España sirviéndose del teatro como escaparate para lucir la aflicción femenina tan tapada por la sociedad.

### **3.3.1 MARIANA PINEDA:**

<sup>95</sup> Lorca, F. G. (2002). Op. cit., p. 204.

<sup>96</sup> Federico García Lorca, op, cit, p, 76.

<sup>97</sup> Lorca, F. G. “Bodas de Sangre”. Op. Cit., p, 119.

Contrariamente a la Mariposa en la primera obra teatral lorquiana, Mariana, personaje femenino, se sacrifica por la libertad. Dentro de lo que se llama la heroicidad trágica, El amor es la mejor estocada para ganarse la Dulcinea de la libertad. En ese sentido, Mariana se sacrifica incondicionalmente protegida por el escudo de la convicción a raíz de resguardar su amor por Pedro.<sup>98</sup>

### 3.3.2 Belisa:

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín es una obra teatral que fondea una tragedia asimétrica por el trompón que desempeñaba Belisa dentro del cuadro femenino lorquiano, un oxímoron de juventud/vejez, hombre anciano que no conocía el amor, se enamora de la joven con la que se casó por fuerza. Sin embargo esta se enamora de otro hombre.<sup>99</sup> Belisa embaucando a su cónyuge por una chiribita de anhelo inarmónica saja la trocha del drama y se arrima al desnudo violento en su total extremidad.

### 3.3.3. Bernarda Alba:

Cohibir los sentimientos es la contraportada de la vida cetrina. García Lorca nos dio a entender a través de una obra abarrotada de personajes femeninos que la represión de los deseos lleva a la muerte dentro de un huracán código moral que compelía a las mujeres para que lo acataran al pie de la letra, abogando por el óbito antes de claudicar a cualquier tipo de concupiscencia:

En la última parte de “La casa de Bernarda Alba” se impone la moral rígida española, el concepto del honor de la mujer que vive como un concepto social. Sumergidas de deseos, las mujeres vírgenes deben reprimir su necesidad natural. Una muestra analítica de la gente de este medio que acepta la muerte, antes que una relación extra-material.

Así, al fin de la obra, Bernarda descubre el cadáver de su hija menor que se ha suicidado después de haber conocido el placer sexual fuera del matrimonio. Sexagenaria, llena de orgullo ancestral, la madre toma su última decisión radical frente a la tragedia.

“Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara.

¡Silencio! ¡A callar te he dicho!

¡Las lágrimas cuando estéis solas!”<sup>100</sup>

### 3.3.4 Yerma y Doña Rosita la soltera:

Dos mujeres secas: Yerma lo es, creíblemente por naturaleza fisiológica, Rosita por honestidad a su prometido aislado en Argentina e unido con otra, así que luce su unión como un deseo quimérico, esa percepción de existencia cercenada, esa estrechez para regocijarse hasta los tuétanos, aflige a ambas mujeres y derraman una avalancha de palabras dolorosas tan escondidas en el corazón, con un auténtico colmo de voces lloriqueadas, con ese tasación

---

<sup>98</sup> Benyounes, M. (2011): “*El hirsutismo en Lorca: hacia una desmitificación simbólica de la mujer barbuda (Yerma y Sonetos del amor oscuro)*”. tesis de magíster, p. 85.

<sup>99</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Amours\\_de\\_Don\\_Perlimpl%C3%ADn\\_avec\\_Belise\\_en\\_son\\_jardin](http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Amours_de_Don_Perlimpl%C3%ADn_avec_Belise_en_son_jardin)

<sup>100</sup> Benyounes, M. Op. Cit., p. 97.

de vocabulario poético puesto de conflicto intrínseco que el lenguaje requiere para armonizar líricamente. La privación de la magnitud calurosa del –fuego húmedo- masculino acalla en Yerma y en Rosita es la misma mujer plañidera que analizamos, pero con cara polifacética, erige en figuraciones vigorosamente infecundas, en el coliseo lorquiano, dos mujeres sufren un mismo vapuleo, la presencia-ausencia del hombre, carencia de amor, entrañas secas, destino lúgubre, dicho eso como un preámbulo para el tercer capítulo en el que intentaríamos analizar ambas obras.

## 1. Doña Rosita la soltera

*Es una mujer que en su juventud es depositaria de toda la esperanza del mundo y en su madurez cuando hace tiempo que ya no tiene ninguna esperanza, no muestra aflicción dolorosa de la solterona resentida...ella no se va agostando hasta envejecer sin amor, lo mantiene vivo en el tiempo<sup>1</sup>*

La esterilidad de Yerma y la doncellez cada día más antigua de Rosita, no son más que las dos caras de un mismo problema social. Para la soltera, el único recurso que su tiempo y la costumbre le facilitan es el matrimonio. El matrimonio era la sola solución que le quedaba a una muchacha del siglo pasado que no había nacido para meterse a monja; sino para vivir, para cumplir la razón de ser su existencia. Tal vez la maternidad... ni Rosita, ni Yerma pueden agotar lo mejor que llevan porque la opinión pública, el estúpido prejuicio social, lo prohíbe<sup>2</sup>

*La soltería femenina y la paulatina incorporación al mundo artístico de las mujeres de la clase media, en franco contraste con la elaborada visión poética del drama de la soltería que ofrecen autores como Lorca...<sup>3</sup>*

El estudio de la obra tratará de analizar la vida de una soltera española como micro-espacio y de la mujer soltera en el mundo como macro-espacio con respecto a distintas lenguas, religiones, costumbres, la mujer ha sido y es, y será ‘una de las maravillas creadas’ por el todo poderoso y veremos cómo el dramaturgo andaluz llevó la espada sentimental y artística para dar su toque a este tema haciendo un análisis detallado de la penúltima de las obras teatrales mayores del autor: “*Doña Rosita la Soltera o El Lenguaje de las Flores*”, para arrojar luz que sobre la soltera que no sufre su soltería sino sufre la presencia /ausencia de algo que está percibido pero intangible, y que la sociedad lo transforma en algo grotesco que reside en:

La pasividad y la ceguera voluntaria, en los tiempos desmesurados, en los infinitos avisos que la vida y la sociedad ponen ante la protagonista, sin que ella lo perciba. Esta cuerda del grotesco que toca lo patético, acompaña naturalmente al tema de la solterona de provincia, que interesaba a Lorca desde quince años antes de escribir la obra.<sup>4</sup>

En cuanto a su estructura teatral, los personajes pondremos de relieve que en toda la dramaturgia lorquiana hay un hilo que la entronca con el teatro de la edad de oro: el asunto de la honra, que en Lorca alcanza ribetes de gran intensidad en “*Bodas de sangre y La casa de Bernarda Alba*”.

En *Doña Rosita* el drama de la honra y el dolor se traduce en una soltería llevada con gran dignidad en una sociedad provinciana y ardua en que la mujer estaba destinada al matrimonio y en que las solteras se exponían a la soledad más estéril; dignidad que contrasta con la debilidad, felonía y doblez del primo-novio. El drama de la honra quizá es tan intenso como en “*Bodas de sangre y La casa de Bernarda Alba*”, pero como en “*Yerma*”, más contenido y sobrio, estalla

---

<sup>1</sup> Lorca, F.G. (2008): “*Doña Rosita la soltera*”. Editorial: Quito, p. 27.

<sup>2</sup> Schneider, L.M. (2008): “*García Lorca y México*”. Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Cardoza y Aragón: México, p. 222.

<sup>3</sup> De La Paz, P.N. (1993): “*Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*”. Editorial CSIC: Madrid, p. 111.

<sup>4</sup> Degoy, S. (1999): “*En Lo más oscuro del pozo: figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*”. Ediciones Miguel Sánchez: Granada, p. 89.

tumultuosamente en el estupendo monólogo-diálogo de Doña Rosita, en la culminación del tercer acto.

### 1.1. La denominación del drama:

García Lorca denominó el drama *El lenguaje de las flores*; mote evidenciado en la exposición del drama y con el epíteto alegórico de la protagonista y seguidamente lo encarnó: *Poema granadino del novecientos*, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile, dice Lorca:

*Se trata de un poema para familias (...) ¡Cuántas señoras maduras españolas se verán reflejadas en Doña Rosita como en un espejo! Quisiera que la línea más pura condujese del inicio al fin de mi comedia... ¿He dicho comedia? Sería mejor decir “drama” español, del cerrado carácter español, del deseo de gozo, que las mujeres deben reprimir en las fibras más profundas de su deseo...*<sup>5</sup>

De las cuatro obras teatrales mayores de Lorca: “*Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*”, hay dos que Lorca singularizó de poemas: “*Yerma*”, como poema trágico y “*Doña Rosita la soltera*” como poema granadino. Dos poemas para teatro, porque tanto en una como en otra, Federico entreveró santiamenes de mirífica poesía, pero, además, y teniendo puestos los cinco sentidos en “*Doña Rosita la soltera*” se nos recela, por la pulcritud congénita a este género literario y por la exquisitez con que el poeta dramaturgo granadino atiende el tema concéntrico de la obra: el chasco amoroso que padece Rosita, prorratedo, y su soltería supeditada:

*Doña Rosita y su “pendiente” que quiso ser más alegre, ... “Doña Rosita y Los sueños de mi Prima Aurelia” son a todas luces poesía lírica y teatral, poesía y música hecha teatro. Como “crónicas”, se refieren de modo inmediato aunque estilizado a la realidad cotidiana, con su carga de sufrimiento, de problemas sociales y existenciales. la rosa del amor perfecto y el tiempo y la mujer en su mundo y con sus sueños*<sup>6</sup>

Tiene el drama, además, especificado aire de época, en marcha durante la actuación, que García Lorca, primordialmente en el primer acto, se atiende de enseñar, a través de una bien escalonada cursilería y la útil ostentación de crianza.

Lorca dio el nombre de jardines ‘varios jardines’, acota el poeta a los actos, que son tres y que florecen en un análogo entorno de fondo: el invernadero en el primero y el jardín en los dos que siguen. Pero la palabra jardín, además de su concepto común, posee en doña Rosita una idiosincrasia emblemática: el primer jardín acto primero es un jardín de primavera (el brote de las sensaciones) brotado por el cariño (Rosita, hermosa, flechada por el querubín), exiguamente ensombrecido por un celaje (el primo-novio de Rosita que vuela hacia Tucumán); el segundo es un precioso jardín de otoño, levemente trezado por las cirros del paso del tris de la clepsidra, pero en recelo por el anhelo de la primavera que cuaja su recalada (la creíble arribada del primo-novio a enlazarse con Rosita); el tercero es un jardín de invierno, del óbito de las ilusiones y quimeras, de la dejadez (el primo-novio ‘se azucara’ en Tucumán y eso coagula y acibara a una

<sup>5</sup> Porras, G. (1998): “*Julia Martínez vocación de actriz*”. Editorial: Libros en Red, p. 264.

<sup>6</sup> Laffranque. M. (1988): “*Lectures actuelles de García Lorca/ Valoración actual de la obra de García Lorca* » Coloquio Hispano-Francés, Editorial de la Universidad Complutense, p. 17.

soltería perenne a Rosita), de la existencia que sigue cutánea, afligiéndose del dolor, y la Rosita entra en la última buhardilla de su vida y solo espera el sarcófago.

La obra refiere, asimismo, según aduce su singularización, con panoramas de canto y baile, que exhiben la afinidad del granadino por la armonía y el zapateo andaluz que le esgrimen de muestra analítica para destapar la cortés cursilería de la gente de esfera que por melindre esnobista estruja lo popular, pero que, también, son un carruaje para llevar a cabo pasmosas encaminadas del estro bucólico de Lorca, y su espada filosa contra cualquier ataque contra la mujer:

El éxito estruendoso de sus obras no ocultó la enemistad creciente que los sectores tradicionalistas concibieron hacia una autor que proclamaba la independencia y capacidad de decisión de la mujer con respecto al orden social. Y es que en estos últimos años de García Lorca la mujer se erige más que nunca en la figura central de los conflictos dramáticos, bien con un trasfondo personal, como expresión de una sexualidad reprimida, bien con un objetivo global, como el grito de todo marginado. Es el caso del drama de Doña Rosita la soltera (1935), sobre la soltería de la mujer<sup>7</sup>,

Un drama en el que se aúnan y cobijan, lo popular y lo culto, en meticulosas metáforas, armoniosas y elementales, exentas de dramatismo de otra arista, la inserción de escenas de esta índole, armonizan a doña Rosita con la dramaturgia áurea, asombrada por el poeta-dramaturgo.

El drama se subtitula “El lenguaje de las flores”, que García Lorca razona con suprema maña en el poema que cantan las solteronas en el segundo acto. Pero hay una flor presente durante todo el plazo del drama:

Rosita, que es el símbolo de la rara rosa mudable que cuida su tío en el invernadero y que, tajantemente, como símbolo, está dinámicamente a lo largo del drama en la poesía que lee el tío, al final del primer acto y con qué finiquita el drama: “*la rosa (Rosita) se abre en la mañana/roja como sangre está*”<sup>8</sup> (pura vida), (acto primero); “*Blanca como la paloma/ la brisa del mar/ blanca como el blanco frío/ de una mejilla de sal*”<sup>9</sup>. (Anuncio de lo que vendrá), (acto segundo); y las palabras de Rosita al final: *La tarde la pone blanca/ con blanco de espuma y sal. / Y cuando llega la noche se comienza deshojar.*<sup>10</sup>

## 1.2. La estructura del drama:

El poema granadino, bífido en heterogéneos jardines se constituye de tres actos de desemejante trama que es imprescindible recalcar, antes de zambullirse en el drama mismo.

El primer acto:

Enmarcado en una ‘habitación con salida al invernadero’, donde explaya su frenesí botánico el tío de Rosita, tiene un inicio sucinto, atildado, casi presuroso, movido por Rosita y las manolas, mitigado por la tía; configuración que abre las riendas a un momento más estirado que

<sup>7</sup> Ariza, J. L. O. (1997): “*Literatura española contemporánea*”. Editorial: Edinumen, Madrid, p. 66.

<sup>8</sup> Lorca, F. G. (2010): “*Doña Rosita la soltera* “.Edición Austral: Madrid, p, 93.

<sup>9</sup> Lorca, F.G. (2010). Op, cit, p, 139.

<sup>10</sup>Lorca, F. G. (2010). *Ibíd*, p, 169.

propiamente dramático: el primo-novio de Rosita penetra en la escena a desvelar, primero a la tía, su alejamiento: se va a Argentina, requerido por su padre:

*“Yo no tengo la culpa de querer a mi prima. ¿Se imagina usted que me voy con gusto? Precisamente quiero quedarme aquí, y a eso vengo.”*<sup>11</sup>.

La tía se arrepiente por haber permitido su amorío con Rosita, su sobrina:

*“Claro, si es lo natural. Por eso me opuse a tus relaciones con Rosita. Yo sabía que más tarde o más temprano te tendrías que marchar con tus padres. ¡Y que es ahí al lado! Cuarenta días de viaje hacen falta para llegar a Tucumán. Si fuera hombre y joven, te cruzaría la cara.”*<sup>12</sup>

El seducido dramatismo de esta escena se enfatiza con los furibundos batimanes del ama, testigo del diálogo primo-novio-sobrino/tía; dramatismo que se delata, pero no es menos vehemente, en el lírico diálogo de Rosita con su primo y novio y que finiquita, pero se emulsiona paulatinamente, cuando, al final del acto, el tío lee el poema que es retrato metafórico de Rosita.

En la descripción lorquiana de los personajes de este acto, están muy bien abocetados y son muy lorquianos: Rosita, de temple y carácter férreos; honestamente íntegra como la tía; y mujeres de abolengo popular, emprendedoras y veraces, como el ama. Los hombres, flojos, como el primo, dice el Ama:

*“...ya quisiera su sobrino tener aquel talle, aquel cuello de nácar y aquel bigote. No se parecía nada. En la familia de ustedes no hay hombres guapos. Son todos bajos y un poquito caídos de hombros.”*<sup>13</sup> que se desvencija en promesas que no consiguen esfumar las corazonadas de Rosita y su tía; y como el tío, hechizado en su ímpetu botánico y evadido de la realidad que se está zurciendo en su entorno.

El segundo acto:

Es un suntuoso vasar de protagonistas de segundo plano, amaestrar-mente pintado por Lorca, con una hiperestésica jocosidad: ampulosos y pusilánimes como el señor X, las solteronas y su madre; deslenguadas como las hijas de Ayola, que no enmascaran su animadversión, que al remate se advierte que es su cúspide arte y competencia, hacia las solteronas. Estos personajes que dan una colmada blandura a la clarividencia de la trama, y que en realidad, como el ama, erigen como personajes muy trascendentales, pues ciertamente Lorca los hilvanó un trasunto de su íntima vivencia granadina de puericia y mocedad.

Rosita, en este acto, es una mujer que no malogra la ilusión de enlazarse con su novio, una promesa que ensancha con su ilusión: durante los quince años que ya eterniza la marcha de éste, no dejo de preparar su ajuar; esa ilusión, además, se rejuvenece con una inexpugnable honestidad a su prometido.

---

<sup>11</sup> Lorca, F. G. (2002). Op, cit, p, 78.

<sup>12</sup> Ibíd, p78.

<sup>13</sup> Lorca, F. G. (2002). Op, cit, p, 102.

*“Una mañana en el campo/cantaban los ruiseñores/ y en su cántico decían: / “Rosita de las mejores.”*<sup>14</sup>

Este segundo acto, por lo tanto, establece de manera completa, una singularidad de una escena en que descuella el descorazonamiento que clava el paso del tiempo y que Rosita orea con su esperanza-ilusión, un auténtico toque teatral, de suprema frialdad, que compagina con el contenido dramático con que concluyó el acto primero.

El tercer acto:

Está acongojado de una sensiblería consuetudinaria en el teatro español desde la Edad de Oro y presente con tenacidad en las obras ‘de abrigo’ de García Lorca:

la honra, en este asunto de Rosita, puntualizada en la subsistencia de su soltería, punto indudablemente de honra, pero también de un cariño inmutable, pese al paso de los años un cuarto de siglo; diez años desde el acto anterior, que ahora sí pesa. Una honra que se encara con imperturbabilidad por Rosita ante el fisgoneo, chismorreos e infundios y los comentarios mordaces; una soltería, en fin, que es una escocedura que no deja de segregar una tortura abismal, descargada de resquemor, pero no de berrinche cuando los seres que Rosita más quiere, la tía y el ama, miran cómo en la herida de la espera perenne, la rosa se marchita.

Lorca, en este acto, encesta un personaje, don Martín, en parte acarreador de las sensiblerías del poeta. Es don Martín un infortunado maestro desencantado, poeta frustrado, dramaturgo nunca representado, que enseña en un colegio de niños adinerados, que lo estiman poco menos que como un lacayo y que lo martirizan con sus chacotas latosas, y con el cual Federico manifiesta su acerbidad y esquividad hacia los ricachones, a quienes blasfema por boca del ama.

Acudimos en este acto a un reajuste del ama como personaje: no es ya la chacha que forma obviamente parte de la familia, siempre porfiada, sino que suavizando su carácter, conscientemente ablanda la pesadumbre que hiende todo el desliz de este acto final, aunque afligida, la que más, por la soltería deleznable de Rosita, y que encaminada del cálido mimo que siente por la tía, que enflaquece de menoscabo por este motivo, le sopla alborozo y esperanza, que se corona con la ilusión de que ella y toda la familia Rosita, la tía y el tío accederán al cielo, donde se regocijarán de perenne jarana, cuidados por Dios. Por medio de esta mutación el granadino expone una pujanza de implantación en la cortés exteriorización lironda de la gente del pueblo, que chirria con la truculencia de los hijos de los adinerados que joroban a don Martín.

La cúspide del drama evidencia la mano avezada de Lorca como dramaturgo lírico, que se encaja con el final del primer acto. Es la amplia escena de un abismal dramatismo céntrico en el monólogo-diálogo de Rosita con su tía, en que aquella pinta todo lo socavón de la herida de su soltería y todo lo taciturno que lo cobija, pero aguda aflicción que lleva a rampas y que a ratos la emponzoña, y que dibuja una sustantividad social de la España de aquel tiempo. Esta escena, hondamente dramática, se palia con la retirada de escena de Rosita, a quien le queda sólo su regia honradez, y con la marcha penosa de la tía y el ama hacia la humilde mora a que se han mudado, oscurece ya la noche, lloviendo: la naturaleza lloriquea ante el vasallo y hondo dolor de Rosita, tan insondable como el amor que circunvala su soltería y su honra como mujer, y ante su ilusión

---

<sup>14</sup>Lorca, F. G. (2002). *Ibid.*, p. 117.

muerta. Es, al remate, un drama de suprema tribulación, que, rayada por los corolarios del final del acto: (De pronto se abre un balcón del fondo (del escenario) y las blancas cortinas oscilan con el viento, cortinas que Ángel Valbuena Prat identifica como:

*“símbolo de un imposible traje de novia, deja al lector y al espectador, agobiados y con el alma atónita, porque además del aislamiento y la soledad se derrama la miseria sobre Rosita, ama y tía.”*<sup>15</sup>

En esencia, “Doña Rosita la soltera” es el drama de una mujer de buen pasar provinciano, cuidadosa, cuya señera marcha como mujer, en una sociedad provinciana como la pintada por Lorca, es el matrimonio, que al no puntualizarse, ‘castiga’ a la mujer a la más entristecida soltería, quemadas ya la ilusión y la creencia que cargaron su existencia. Es, desde ese punto de vista y se armoniza, un drama tan espeluznante como “Yerma”, que lo encabeza en el tiempo, aunque Lorca creía pero advirtió que no era así menos hondamente dramático que su obra teatral anterior.<sup>16</sup>

### 1.3. Los personajes:

En la primera parte del análisis se hizo hincapié en el desarrollo de los eventos en los tres actos y se describieron los personajes y lo que simbolizan, se llevará a cabo un detalle de estos protagonistas del poema granadino y se precisarán más en lo específico.

Debe indicarse que incoado el primer acto, ya hay una pinta del triunvirato céntrico del drama, a saber: el tío de Rosita, que no es un simple aburguesado ferviente a la horticultura, que atiende en eso sus respiros, sino todo un botánico:

*“No os dais cuenta de mi invernadero; desde el ochocientos siete, en que la condesa de Wandes obtuvo la rosa muscosa<sup>17</sup>, no la ha conseguido nadie en Granada más que yo, botánico de la Universidad; Es preciso que tengáis más respeto por mis plantas.”*<sup>18</sup> y cultiva también la rosa mutable, ‘mutatis’, que se convierte en símbolo de Rosita; La tía, que se muestra bien ducha de la obcecación botánica de su cónyuge y que reaviva por Rosita; *“¿Y tiene ya flor? ¿Dura un día tan sólo?”*<sup>19</sup>

Y el ama, afiliada íntegramente a la familia y que se encara con el tío:

*“¿Y mis semillas? / Ahí estaban/ Pues nos están/ Eléboro, fucsias y los crisantemos. Luis Passy violáceo y altair blanco plata con puntas heliotropo./ Es necesario que cuidéis a las flores/ si lo dice usted por mi .../ Calla no repliques.”*<sup>20</sup> Así exculpándose de su creíble exceso de llaneza. Es contestona y polémica, y estaría todo el tiempo en ello, si no la neutralizara la tía.

---

<sup>15</sup> Molina, F. (2007): «*Théâtre espagnol, Analyse théâtral, interprétation et méthode de traduction* ». Editorial : Les presses Universitaires du Septentrion. Lille, p. 46.

<sup>16</sup> Lorca, F. G. (2010): “Doña Rosita la soltera”. Op, cit., p, 22.

<sup>17</sup> Muscosa: como cubierta de musgo. En este caso, la especie citada corresponde a una rosa real (cuyos pétalos presentan esa textura).

<sup>18</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit, p, 66.

<sup>19</sup> *Ibíd*, p, 72.

<sup>20</sup> *Ibíd*, p.52.

Tía: A los dos los quiero como sobrinos.

Ama: Uno por la manta arriba y otro por la manta de abajo. Pero ....

Tía: Rosita se crió conmigo...

Ama: Claro. Como que yo no creo en la sangre. Para mí es ley. La sangre corre por debajo de las venas, pero no se ve. Más se quiere a un primo segundo que se ve todos los días, que a un hermano que está lejos. Por qué vamos a ver.

Tía: Mujer sigue limpiando.

Ama: ya voy. Aquí no la dejan a una ni abrir los labios<sup>21</sup>

Este triunvirato circunvala en torno de Rosita: el tío, más a la distancia, un poco ausente, cautivado como está por su proclividad; en cambio, la tía, como se ha señalado, alienta y se hiere como propia la 'hecatombe' de la soltería de Rosita; y lo mismo derrama sal sobre la herida del ama, cuya tortura es más despejada por lo mismo de su carácter de mujer andaluza.

Tía: Yo estoy entregada ..., y un día sopas, otro migas, mi vasito de agua y mi rosario en el bolsillo, esperaré la muerte con dignidad... ¡Pero cuando pienso en Rosita!

Ama: ¡Ésa es la llaga!

Tía (enardecida):

Cuando pienso en la mala acción que le ha hecho y en el terrible engaño mantenido y en la falsedad del corazón de ese hombre, que no es de mi familia ni merece ser de mi familia, quisiera tener veinte años para tomar un vapor y llegar a Tucumán y coger un látigo ...

Ama (Interrumpiéndola): ... Y coger una espada y cortarle la cabeza y machacársela con dos piedras y cortarle la mano del falso juramento y las mentirosas escrituras de cariño.

Tía: Sí, sí; que pagara con sangre lo que sangre ha costado, aunque toda sangre mía, y después...

Ama: ... aventar las cenizas sobre el mar.

Tía: Resucitarlo y traerlo con Rosita para respirar satisfecha con la honra de los míos.

Ama: Ahora me dará usted la razón.

Tía: Te la doy.<sup>22</sup>

El drama, como se ha indicado, se centra en Rosita. Acudimos a la metamorfosis de su carácter<sup>23</sup> (es la rosa mudable) a lo largo del transcurso de la obra:

Comenzando el primer acto, el lector percibe esta demostración espectacular de sus ostentosa y achispada juventud, adornada por el amor del noviazgo con su primo, que se anubla un tanto (un cirro en el cielo veraniego) cuando su primo-novio le divulga su marcha, para materializar con un encargo de su padre, pero que dulcifica con su promesa de fidelidad cariñosa y de vuelta para consumarla.

En el segundo acto, nos fascinamos con una Rosita que apoya el anhelo de la concisión de su amor en el desposorio con su primo, 'un espejismo' que se custodia con los preparativos de su ajuar. Concorre a la alegría de quienes giran a su alrededor para solemnizar el día de su onomástico.

---

<sup>21</sup>Lorca, F. G. (2010): Op, cit, p, 75.

<sup>22</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit, p, 144.

<sup>23</sup> Sàez, A. (1996): "Cien artículos ".Editorial: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, p. 88.

En el tercer acto, nos encaramos con una Rosita afligida, descuartizada por la muerte de su esperanza y la ilusión, porque su primo-novio se ha ‘endulzado’ con otra y no volvió. Es la figuración misma de lo más tajante y cabal ahogo y desvalimiento, que no quiere ostentar ante los demás, para avituallar su infundio.

Se nos planea que en la singularización caracterizada de Rosita, Lorca hasta utiliza una fase armónica: el primer acto, desde esta perspectiva, sería un andantino cantáble; el segundo, un scherzo; y el tercero un adagio en su dramatismo, como apuntó en su momento, con acierto el crítico catalán Lluís Capdevila. De hecho, el final del primer acto el diálogo de Rosita y su primo funda una tonada.<sup>24</sup>

Ligado a este grupo núcleo, hay una atrayente pinacoteca de personajes secundarios, que ya se han destacado:

El señor X, a inicios del segundo acto, aspirante de Rosita, engolado catedrático universitario que Lorca conoció realmente en la Universidad de Granada, y plenamente doblado, por cursilería y esnobismo, a los progresos tecnológicos del siglo que se inicia. *“Superlativamente; aunque un catedrático de Economía Política no puede discutir con un cultivador de rosas. Pero hoy día, créame usted, no privan los quietismos ni las ideas oscurantistas.”*<sup>25</sup>

*“Y Rosita .... le entrega usted de mi parte este pendentif. Es una torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria.” “Póngame a los pies de su encantadora sobrinita, a la que deseo venturas en su celebrado onomástico.”*<sup>26</sup>

Las jocosas manolas, un espejo reflejo del lirismo de Federico que, a través de ellas, rinde un tributo de devoción a Granada:

*“Granada, calle de Elvira/ donde viven las manolas, las que se van a la Alhambra, / las tres y las cuatro solas. / Una vestida de verde, /otra de malva, y la otra, / un corselete escocés/ con cintas hasta la cola. / Las que van adelante, garzas; / la que va detrás, paloma; /abren por las alamedas/muselinas misteriosas/ ¡Ay, qué oscura está la Alhambra!/ ¿Adónde irán las manolas/ mientras sufren en la umbría?”*<sup>27</sup>

Las solteronas, el vértice de la cursilería, abarrotadas de amaneramiento y de remilgos, quienes, además, nos instruyen el lenguaje de las flores, acoplado al cariño; y su madre, que no tiene ni puñetero recato en destapar su estrechez económica, ni el menor sentido del ridículo.

Madre: Hijas, aquí tengo confianza. No nos oye nadie. Pero usted lo sabe muy bien: desde que faltó mi pobre marido hago verdaderos milagros para administrar la pensión que nos queda. Todavía me parece oír al padre de estas hijas cuando, generoso y caballero como era, me decía: Enriqueta, gasta, gasta, que ya gano sesenta duros”; ¡pero aquellos tiempos pasaron! A pesar de todo, no hemos descendido de clase. ¡Y qué angustias he pasado, señora, para que estas hijas

---

<sup>24</sup> Gilabert. R. P. (2007): *“Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio”*. Editorial: Fundamentos: Madrid, p. 199.

<sup>25</sup> Federico, G.L. (2007): *“Doña Rosita la soltera”*. Espasa Calpe, Madrid, p. 56.

<sup>26</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit, pp, 98, 99.

<sup>27</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit, p, 84.

puedan seguir usando sombrero! ¡Cuántas lágrimas, cuántas tristezas por una cinta o un grupo de bucles! Esas plumas y esos alambres me tienen costado muchas noches en vela.<sup>28</sup>

Solterona 3: ¡Mamá...! Mamá no comentes más esto. Todo Granada lo sabe. Madre: Es la verdad hija mía. No nos podemos extralimitar lo más mínimo. Muchas veces les pregunto: “¿Qué queréis hijas de mi alma: huevo en el almuerzo o silla en el paseo?”. Y ellas me responden las tres a la vez: “Sillas”.<sup>29</sup>

Las hijas de Ayola, fotógrafo de Su Majestad, muy renombrado en Granada, a fines de siglo; desenvueltas y cuyo desenfado nos da cuenta del paso del tiempo, que embrolla un tanto el cielo de Rosita, pero que centellea luego con el Sol del eventual cumplimiento de la promesa de matrimonio del primo:

“Ayola 1: Cuando yo tenía seis años venía aquí y el novio de Rosita me acostumbró a beberlas. ¿No recuerdas Rosita?

Rosita (seria): ¡No!

Ayola 2: A mí, Rosita y su novio me enseñaban las letras A, B, C... ¿Cuánto tiempo hace esto?

Tía: ¡Quince años!

Ayola1: A mí, casi, casi, se me ha olvidado la cara de tu novio.

Ayola2: ¿No tenía una cicatriz en el labio?

Rosita: ¿Una cicatriz? Tía ¿tenía una cicatriz?

Tía: Pero ¿no te acuerdas hija? Era lo único que le afeaba un poco.

Rosita: Pero no era una cicatriz; era una quemadura, un poquito rosada. Las cicatrices son hondas.

Ayola1: ¡Tengo una gana de que Rosita se case!

Rosita: ¡Por Dios!

Ayola2: Nada de tonterías. ¡Yo también!”<sup>30</sup>

El apenado, chasqueado, ensombrecido y humilde don Martín, que es probablemente el más descollante de los protagonistas secundarios del drama, el más autárquico de postura, y que, en el fondo, es un alma de Dios, también arrancado del arcón de las remembranzas añiadas de Lorca.<sup>31</sup>

Martín:

*“¡Es muy difícil ser poeta! Después quise ser farmacéutico. Es una vida tranquila.” “No sé por qué escribo, porque no tengo ilusión, pero sin embargo es lo único que me gusta. ¿Leyó usted mi cuento de ayer en el segundo número de Mentalidad Granadina?”<sup>32</sup>*

Y el muchacho, hijo de una de las Manolas, María, que desempeña un papel análogo a las de Ayola, en el tercer acto: es el contraste de paso fugaz del tiempo o en palabras de Hector Berlioz:

---

<sup>28</sup> Federico, G.L. (2007). Op, cit, p, 117.

<sup>29</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit, p, 118.

<sup>30</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit, p, 126.

<sup>31</sup> Federico, G.L. (1999): « Doña Rosita la soltera Los sueños de mi prima Aurelia », Alianza editorial. Madrid, p, 47.

<sup>32</sup> Lorca, F. G. (2002). Op, cit, pp, 152,153.

“Se dice que el tiempo es un gran maestro: lo malo es que va matando a sus discípulos.”<sup>33</sup>, pero con la desfachatez tocante de la lozanía juvenil: lo chancea por las bogas femeninas del tiempo viejo.

Tía: ¿quién es?

Rosita: Es el hijo de María.

Tía: ¿Qué María?

Rosita: La mayor de las tres manolas.

Muchacho: Pero claro que aparezco. En carnaval me puse un vestido de mi madre ... un vestido del año de la nana, verde .... Pues bajaba yo muerto de risa con el vejestorio puesto, llenando todo el pasillo de la casa de olor de alcanfor, y de pronto mi tía se puso a llorar amargamente porque decía que era exactamente igual que ver a mi madre. (María murió unos meses antes del Tío de Rosita). Yo me impresioné, como es natural, y dejé el traje y el antifaz sobre mi cama.<sup>34</sup>

Antagónicamente a lo que pasa con los personajes céntricos de “Doña Rosita la soltera” que son congruamente emancipados, y las mujeres, con mucha fibra, esencialmente Rosita y el ama, y también la tía, pero más tácita y parca; vigor demostrado por el talento más enclenque, más embutida en su mundo que en las recelos de los demás, del tío, podría pensarse que las figuras secundarias que se caracterizaron gozan de una vida teatral menos autárquicos, que son maniobradas dentro de la trama por Lorca.<sup>35</sup>

Las Manolas, con su escultural lírica, en el primer acto, apañan el diálogo poético-amoroso, muy precioso, de Rosita y su primo, al final del acto; El señor X, para Lorca satiriza la mojjigatería. Las solteronas las maneja Lorca para descollar un poco la cursilería de pericias de la gente de cómodo gozo de una ciudad provinciana, (cursilonas, las define Lorca, en una apostilla del drama), pero también para razonar el subtítulo del drama: “El lenguaje de las flores”, la madre de éstas, ostenta sin enredos la angostura de la situación de gentes que viven sólo de pintas y que chulean de un sibaritismo que termina en memez. Todos ellos, sin embargo, comisionados de soliviar un tanto el lastre dramático de la trama. De este conjunto de personajes, un poco maniobrados por el granadino, se libran las de Ayola y el muchacho hijo de María, más las primeras, que nos indagan cómo trota el tiempo y que éste no pasa en vano; y sobre todo don Martín, que es un personaje secundario realmente angelical por la bonhomía y mansedumbre de su espíritu.

Un personaje que no puede denegarse en el curso del drama es el tiempo y su transcurso. No sólo lo comunican las de Ayola y el hijo de María sino, también, en parte, el señor X, pero sobre todo la descripción del espacio de cada acto: habitación con salida a un invernadero, en el primero, que se nos suena resplandeciente por la soberbia juventud de Rosita, muy de fin del siglo XIX; salón de la casa de doña Rosita. Al fondo, el jardín, alborozado por la efeméride del onomástico de Rosita, pero el tiempo, como lo alude el traje de Rosita a través del desarrollo de los eventos en los tres actos. Estamos en el inicio del siglo XX en el segundo acto; y lo denota con dramática luminosidad la descripción del decorado del acto tercero:

---

<sup>33</sup> <http://www.citasyproverbios.com/citasde.aspx?autor=Hector%20Berlioz#>

<sup>34</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit., pp. 166.167.

<sup>35</sup> Fernández, G.H. (2010): « *La sociedad española en su literatura. Análisis de los textos de los siglos XVIII, XIX, XX.* ». Editorial Complutense: Madrid. p. 311.

*Sala baja con persianas verdes que dan al jardín del Carmen. Hay un silencio en la escena. Un reloj de las seis de la tarde. Cruza el Ama con un cajón y una maleta. Han pasado diez años. Aparece la Tía y se sienta en una silla baja, en el centro de la escena. Silencio. El reloj vuelve a dar las seis.*<sup>36</sup>

#### **1.4. La hervida paulatina de la trama:**

Para poder estimar las magnanimidades dramáticas y nítidamente retóricas de la obra dramática de Lorca, es conveniente zurcir dramáticamente la acción de “Doña Rosita la soltera”, cuyas líneas generales ya se analizaron.

El primer acto se abre sobre una enérgica escena, en que se presenta al cuarteto de personajes céntricos del drama, ya que acomete imprevistamente Rosita, placentera en su atavío juvenil. “Viene vestida de rosa con un traje del novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas”<sup>37</sup>, acota Federico, en busca de su güito:

“¿Y mi sombrero? ¿Dónde está mi sombrero? ¡Ya han dado las treinta campanadas en San Luis!”. El ama la pinta como una joven agitada y abarrotada de vida, nada dada a los quehaceres dignos de una señorita bien de una familia provinciano-burguesa:

*¿Cuando la ha visto usted (a la tía) sentada a hacer encajes de lanzadera o frivolidé, o puntos de festón o sacar hilos para adornarse una chapona?*<sup>38</sup>

En contraste, la escena se emprende con la entrada del tío, admirador de la botánica y entusiasta de las rosas (símbolo a su modo, del afecto que siente por su sobrina, que se queja del descuido que se tiene con sus flores) haciendo hincapié en la nota:

*Es una rosa que nunca has visto: una sorpresa que te tengo preparada. Porque es increíble la “rosa declinata” de capullos caídos y la inermis que no tiene espinas: ¡qué maravilla!, ¿eh?, ¡ni esquina!; y la mirtifolia que viene de Bélgica y la sulfurata que brilla en la oscuridad. Pero ésta las aventaja a todas en rareza. Los botánicos la llaman “rosa mutabile”, que quiere decir mudable, que cambia ... en este libro está su descripción y su pintura, ¡mira! (abre el libro.) Es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca y se deshoja por la noche.*<sup>39</sup>

Y a propósito de esta flor, lee el tío una mirífica poesía, que es, en el fondo, un símbolo del tránsito de Rosita a lo largo del drama y que se irá reiterando como un leitmotiv en la obra:

"Cuando se abre en la mañana  
roja como sangre está.  
(...) Abierta en el mediodía  
es dura como el coral.  
(Cuando) desmaya la tarde  
en las violetas del mar,  
se pone blanca, con blanco

<sup>36</sup>Lorca, F. G. (2010). Op, cit, p. 141.

<sup>37</sup>Lorca, F. G. (2010). Ibid., p. 67.

<sup>38</sup>Federico, G.L. (2007). 68.

<sup>39</sup>Lorca, F. G. (2010). Ibid., p.71.

de una mejilla de sal.  
Y cuando toca la noche  
(...) y las estrellas avanzan  
mientras lo aires se van  
(...) se comienza a deshojar"<sup>40</sup>

La murria que produce el poema leído por el tío es rota por una nueva manifestación juvenil de Rosita, reclamando ahora su sombrilla. Rosita se sale de paseo, pero surge el sobrino de la tía, primo de Rosita y su novio, que está muy embrollado, un florilegio de postura, entre vacilación de declarar y temor que caiga mal a los oídos que la tía coge al vuelo, pues es muy instintiva: debe marcharse a América, a Argentina (Tucumán), pues se lo exige su padre. La tía, al enterarse de la noticia, manifiesta por qué desde miles de abriles se opuso al noviazgo de Rosita con él<sup>41</sup>.

Con el diálogo entre tía y sobrino ya García Lorca, en parte, presenta en síntesis, la trama de todo el drama. El sobrino quisiera quedarse debido al amor que siente por Rosita, pero la tía, fiel guardián de la honradez de su familia, lo empuja a marcharse, pues:

Tú debes irte. Son muchas leguas de hacienda y tu padre está viejo. Soy yo la que te tiene que obligar a que tomes el vapor. Pero a mí me dejas la vida amargada. De tu prima no quiero acordarme. Vas a clavar una flecha con cintas moradas sobre su corazón. Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores, sino para empapar lágrimas.<sup>42</sup>

El sobrino no desea emigrarse si no es casado con Rosita, pero la tía impugna y se niega rotundamente:

“¿Casarte? ¿Estás loco? Cuando tengas tu porvenir hecho. Y llevarte a Rosita, ¿no? Tendrías que saltar por encima de mí y de tu tío.”<sup>43</sup>

El sobrino, timorato como personaje, ante la vigorosa obstrucción de su tía, cimentada en la certeza venidera que busca para su sobrina, ceja, acata sin contender, pero aduce que quiere a Rosita y apalabra volver pronto. Pero la promesa no conquista esfumar la tribulación que en este instante siente la tía:

*La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir en tal noviazgo; porque mi niña se queda sola en estas cuatro paredes y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña se queda aquí, un día igual a otro, y tú allí: el caballo y la escopeta para tirar al faisán.*<sup>44</sup>

El sobrino, lastimado en lo más vivo, ratifica su promesa, y concilia en la escena, el ama, porque la tía regañó a su sobrino, olvidándose aclara ella que ya es un hombre; está furiosa: “Si fuera un hombre, no se iría”, pero lo que le duele es el abandono en que se queda Rosita, a quien quiere como una hija:

---

<sup>40</sup> Federico, G.L. (2007). Op, cit, p, 93.

<sup>41</sup> [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa\\_0007-4640\\_1967\\_num\\_69\\_3\\_3912](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1967_num_69_3_3912)

<sup>42</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit, p, 78.

<sup>43</sup> Ibíd, p, 79.

<sup>44</sup> Ibíd, p, 79.

*¡Ay qué lástima de mi niña! ¡Ay qué lástima! ¡Éstos son los hombres de ahora! Pidiendo ochavitos por las calles me quedo yo al lado de esta prenda. Otra vez vienen los llantos a esta casa. ¡Ay señora! ¡Ojalá se lo coma la serpiente del mar!*<sup>45</sup>, maldición que termina con un conjuro:

"Por el ajonjolí,  
por las tres santas preguntas,  
y la flor de la canela,  
tenga malas noches  
y malas sementeras.  
Por el pozo de San Nicolás  
se le vuelva veneno la sal"<sup>46</sup>

La tensión dramática de esta escena, se chirria con una ráfaga de aire biruji y lírico que atiborra la escena: aparecen las tres manolas, con quienes Lorca engrandece su calidad lírica con un mirífico poema, que, a su vista, recita Rosita, que ha vuelto:

Granada, calle de Elvira,  
donde viven las manolas,  
las que se van a la Alhambra  
las tres y las cuatro solas.  
Una vestida de verde,  
otra de malva, y la otra,  
un corselete escocés  
con cintas hasta la cola.  
Las que van adelante, garzas;  
las que van detrás, palomas;  
abren por las alamedas  
muselinas misteriosas<sup>47</sup>

(...)

La noche viene cargada  
con sus colinas de sombra;  
una enseña los zapatos  
entre volantes de blonda;  
la mayor abre los ojos  
y la menor los entorna.  
¿Quién serán aquellas tres  
de alto pecho y larga cola?<sup>48</sup>

Pero hay un giro al tono dramático que despunta el cenit de este primer acto, con la plática entre Rosita y su primo que le avisa de su determinación de marcharse, ante la cual Rosita se queja:

---

<sup>45</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit, p, 80.

<sup>46</sup> Federico, G.L. (2007). Op, cit, p, 81.

<sup>47</sup> Federico, G.L. (2007). *Ibíd.*, 84.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p, 85.

“¿Por qué tus ojos traidores  
con los míos se fundieron?  
¿Por qué tus manos tejieron  
sobre mi cabeza flores?  
¡Qué canto de ruiseñores  
dejas a mi, juventud,  
pues, siendo norte y salud  
tú figura y tu presencia,  
rompes con tu cruel ausencia  
las cuerdas de mi laúd!”<sup>49</sup>

El primo, enamorado, responde a su queja:

"¡Ay, prima, tesoro mío!,  
ruiseñor en la nevada,  
deja tu boca cerrada  
al imaginario frío;  
no es de hielo mi desvío,  
que aunque atraviere la mar,  
el agua me ha de prestar  
nardos de espuma y sosiego  
para contener mi fuego  
cuando me vaya a quemar"<sup>50</sup>

Rosita desnuda su dolor:

"Tierna gacela imprudente  
alcé los ojos, te vi  
y en mi corazón sentí  
agujas estremecidas  
que me están abriendo heridas  
rojas como el alhelí"<sup>51</sup>

El primo pretende atenuarlo, y promete:

"He de volver, prima mía  
para llevarte a mi lado  
en barco de oro cuajado  
con las velas de alegría,  
luz y sombra, noche y día;  
sólo pensaré en quererte"<sup>52</sup>

Pero Rosita no se resigna y avizora el dolor:

---

<sup>49</sup> Federico, G.L. (2007). Op, cit, p, 88.

<sup>50</sup> Ibíd., p, 89.

<sup>51</sup> Ibíd., p, 89.

<sup>52</sup> Ibíd., p, 90.

"Pero el veneno que vierte  
amor, sobre el alma sola,  
tejerá con tierra y ola  
el vestido de mi muerte"<sup>53</sup>

Aunque no deja de soñar y nutre la esperanza, a pesar de estar cazorra por la negrura de la perplejidad:

"Yo ansío verte llegar  
una tarde por Granada.  
Con toda la luz salada  
por la nostalgia del mar;  
amarillo limonar,  
jazminero desagrado,  
por las piedras enredado  
impedirán tu camino  
y nardos en remolino  
podrán loco mi tejado,  
¿volverás?;

Duda que el primo intenta languidecer prometiendo, persuadido que volverá, lo cual hace reverdecer la ilusión en Rosita:

"¿Qué paloma iluminada  
me anunciará tu llegada?  
Primo: "El palomo de mi fe"<sup>54</sup>

Rosita anuncia cómo ocupará la espera:

"Mira que yo bordaré  
sábanas para los dos",

Mientras el primo se retira, pronunciando un juramento solemne, poniendo a Dios por testigo:

"Por los diamantes de Dios  
y el clavel de su costado,  
juro que volveré a tu lado"<sup>55</sup>

El tiempo de la promesa es en esa dilación del deseo, ese prolongado presente que media entre la enunciación y el cumplimiento. Pero en Doña Rosita la promesa, incumplida y siempre renovada, instaura una constante prórroga del presente. Es posible describir el argumento de la

---

<sup>53</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit., p .89.

<sup>54</sup> Federico, G.L. (2007). Op, cit., p. 91.

<sup>55</sup> Federico, G.L. (2007). Ibíd., p.91.

obra como la interminable espera por el cumplimiento de una promesa que se ha convertido en promesa de promesas.<sup>56</sup>

El acto concluye con la aparición del tío, que va hacia el invernadero, que no percata del aturullamiento de Rosita y se aparta leyendo el poema premonitorio al que ya antes se hizo referencia, que anuncia juventud y amor: la rosa *mutabile* que el tío cultiva:

"Abierta al mediodía  
es dura como el coral,  
el sol se asoma a los vidrios  
para verla relumbrar.  
Cuando en las ramas empiezan  
los pájaros a cantar"<sup>57</sup>

Pero igualmente incoa la senectud, el chasco, la espera vana y la muerte:

"y cuando toca la noche  
blanco cuerno de metal  
y las estrellas avanzan  
mientras los aires se van  
en la raya de lo oscuro  
se comienza a deshojar"<sup>58</sup>

El segundo acto, proyectando licuar la insondable y entraño empuje dramático del primero, en contraste, entabla con un deleitable diálogo entre el sabiondo señor X y el tío, sobre el avance de la ciencia. El señor X está obnubilado por el desbocado desarrollo de la ciencia, del cual el tío desconfía, lo cual desadormece cierta desfachatez insolente en el señor X; que abulta cuando desdeña la afición de su interlocutor:

*Superlativamente; aunque un catedrático de Economía Política no puede discutir con un cultivador de rosas. Pero hoy día, créame usted, no privan los quietismos ni las ideas oscurantistas.*<sup>59</sup>

El señor X es pretendiente de Rosita y en el día de su onomástico le trae un regalo de notorio mal gusto, pero que está acorde con su manía progresista: "un pendentif. Es una torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria".<sup>60</sup>

Pero, inminentemente volvemos al centro de la trama, de la mano del ama, que se estorba al rigorismo en función de la honra familiar, de la tía, que ahuyenta a los pretendientes de Rosita. El ama nos indica el paso del tiempo entre uno y otro acto en su alegato:

"¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje quince años plantada una mujer que es la flor de la manteca?". Y sentencia: "Ella debe casarse ..... es que ya debo usarlos y

---

<sup>56</sup> Lorca, F.G. (2007). Op, cit., p. 35.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 93.

<sup>59</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit., p. 96.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 98.

*romperlos, pero ella no se da cuenta de cómo pasa el tiempo. Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia".*<sup>61</sup>

La pendencia se embarulla y acibara, y la finaliza escarpadamente la tía que trona al ama despidiéndola, pero al alejarse compungida y llorosa, al ama se le cae, incidentalmente el regalo, que ha preparado para Rosita:

“un porta termómetro estilo Luis Quince” que es un dechado de cursilería “belle époque” y que se corresponde con la del señor X:

"En medio del terciopelo hay una fuente hecha con caracoles de verdad; sobre la fuente, una glorieta de alambre con rosas verdes; el agua de la taza es un grupo del lentejuelas azules y el surtidor es el propio termómetro. Los charcos que hay alrededor están pintados al aceite y encima de ellos bebe un ruiseñor bordado con hilo de oro. Yo quise que tuviera cuerda y cantara, pero no pudo ser".<sup>62</sup>

El diálogo, que incoó tan enmohecido, se vuelve una pendencia verbal entre tía y ama, sobre quién quiere más a Rosita: la tía le dice al ama, que quiere a Rosita “como nadie”, pero el ama replica que la tía, por ese cariño, “le ha sacrificado (a Rosita) la vida.”

El tío, que aparece después que el ama se retira, procura poner las cosas en su punto, pues es crítico de la llaneza ama-tía. Se produce un amago de querella, que el tío, hombre débil paragonado con el descomunal genio de la tía, acomete eludir:

*"(...) prefiero callarme ¿Para qué voy a decir nada a estas alturas? Por no discutir soy capaz de hacerme la cama, de limpiar mis trajes con jabón de palo y cambiar las alfombras de mi habitación".* Replica la tía: *"No es justo que te des ese aire de hombre superior y mal servido, cuando todo en esta casa está supeditado a tu comodidad y a tus gustos".*<sup>63</sup>

Después de esta reaccionarita escena hogareña, sin suprema trascendencia, aparece Rosita, ilusionada de que el cartero, bastante haragán, más preocupado de jugar con los chiquillos de la calle que de repartir las cartas:

*“El otro día me lo encontré jugando al uni-doli-doli con tres chicos y todo el montón de cartas en el suelo”*<sup>64</sup> le traiga una de su primo-novio, como presente por el día de su santo. Pero Rosita, con auténtico embrollo exuberante, no sabe si está gozosa o no: está complacida cuando no ve a la gente, por lo cual lleva una vida un tanto, austera que la tía regaña, argumentando que el primo-novio-sobrino en sus cartas le recomienda que Rosita salga; él no le exige que sea hosca; a los cuales argumentos, Rosita retrueca:

*"Pero es que en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo."*<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup>Lorca, F. G. (2002): Op, cit, p. 101.

<sup>62</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit, p. 105.

<sup>63</sup>Lorca, F. G. ibíd, p. 109.

<sup>64</sup> Lorca, F. G. (2007).Ibíd., p. 110.

<sup>65</sup> ibíd, p. 113.

La tía piensa que esa melancolía de Rosita puede disiparse si Rosita se casa con otro, pero Rosita como Yerma se muestra fidelísima:

*"¡Pero tía! Tengo las raíces muy hondas, muy bien hincadas en mi sentimiento. Si no viera a la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día".*<sup>66</sup>

Y suma, en agudo contraste con su anterior comprobación de cómo pasa el tiempo: "Además, ¿qué es un año, ni dos ni cinco?".<sup>67</sup>

Esta escena, en que se entretejen expectativas-ilusiones-paso del tiempo-melancolía-fidelidad, que resguardan un abismal dramatismo, enmascarado en el diálogo, es roto por las solteronas y su madre, que entran en escena, que vienen a congratular por la felicidad de Rosita en su onomástico. Asistimos a un sabroso diálogo hogareño entre señoras de edad:

La tía: ¿Cómo van esos pies?

La madre de las solteronas: "Cada vez peor. Si no fuera por éstas estaría siempre en casa".

Tía: "¿No se da usted las friegas con alhucemas?".

Tercia la solterona primera: "todas las noches".

Y agrega la solterona segunda: "y el cocimiento de malvas".

La tía: "No hay reuma que resista"<sup>68</sup>

Las solteronas traen un presente a la festejada: una tarjeta de felicitación con el recargo propio de esos tiempos:

"(...) Es una niña vestida de rosa, que al mismo tiempo es barómetro. El fraile con la capucha está muy visto. Según la humedad, las faldas de la niña, que son de papel finísimo, se abren o se cierran".<sup>69</sup>

Rosita lee la dedicatoria, de gran delicadeza:

"Una mañana en el campo  
cantaban los ruiseñores  
y en su cántico decían:  
Rosita de las mejores."<sup>70</sup>

La tía la encuentra de mucho gusto, observación que desata las quejas de la madre:

*Gusto no me falta, lo que me falta es dinero". Pero señala, enseguida, "A pesar de todo, nosotras no hemos descendido de clase. ¡Y qué angustias he pasado, señora, para que estas hijas puedan seguir usando sombrero!". Y da vislumbre de sus apreturas: "¿Qué queréis, hijas de mi alma: huevo en el almuerzo o silla en el paseo". No hay duda en la elección de las solteronas: "silla en el paseo". Y prosigue, quejumbrosa con naturalidad: "Y allá nos vamos con*

---

<sup>66</sup> Lorca, F. G. (2007). Op, cit, p.113.

<sup>67</sup> Ibíd., p, 113.

<sup>68</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit, p.115.

<sup>69</sup> Ibíd., p, 116.

<sup>70</sup> Lorca, F. G. (2007). Ibíd., p. 117.

*unas patatas y un racimo de uvas, pero con capa de magnolia o sombrilla pintada o blusa de popelinette, con todos los detalles. Porque no hay más remedio. ¡Pero a mí me cuesta la vida!*<sup>71</sup>

El diálogo que permanece entre Rosita, que prepara un ajuar, endurecimiento de sus ilusiones, y las solteronas, es cortado por las señoritas de Ayola "fotógrafo de Su Majestad y medalla de oro en la exposición de Madrid", como se desempeña de indagarnos el ama, con una intrepidez que molesta a la tía.

Las de Ayola son mozuelas insensatas que ennegrecen el alborozo e ilusión de Rosita, que rememoraban que su primo-novio les enseñó el abecedario y se guedeja, luego, una tediosa discusión sobre la soltería:

Solterona1: Hay muchas que no se casan porque no quieren.  
Ayola2: Eso no lo creo yo.  
Solterona: Lo sé muy cierto.  
Ayola2: La que no se quiere casar deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no se está día y noche en las barandillas del balcón atisbando la gente.  
Solterona2: ¡Le puede gustar tomar el aire!  
Rosita: Pero ¡qué discusión más tonta! (Ríen forzadamente.)<sup>72</sup>

La tía, cautelosa de no incordiar a Rosita con tanta tontería, corta con perspicacia, pidiendo a las solteronas que toquen el piano y canten *Lo que dicen las flores*, que es en el fondo un poco símbolo de Rosita:

"Abierta estaba la rosa  
con la luz de la mañana,  
tan roja de sangre tierna,  
que el rocío se alejaba;  
tan caliente sobre el tallo  
que la brisa se quemaba;  
¡tan alta! ¡Cómo reluce!  
¡Abierta estaba!"<sup>73</sup>

Cada flor expresa sus sentimientos:

"El jacinto es la amargura;  
el dolor, la pasionaria,  
el jaramago, el desprecio,  
y los lirios, la esperanza".<sup>74</sup>

Y Rosita prosigue:

"Abierta estaba la rosa,  
pero la tarde llegaba,

---

<sup>71</sup> Lorca, F. G. (2007). Op, cit., p. 117. 118.

<sup>72</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit., p. 128.

<sup>73</sup> Lorca, F. G. (2007).Ibíd., p. 130.

<sup>74</sup> Ibíd, p. 130.

y un rumor de nieve triste  
le fue pesando las ramas;  
cuando la sombra volvía,  
cuando el ruiseñor cantaba,  
como una muerta de pena  
se puso transida y blanca;  
y cuando la noche, grande  
cuerno de metal sonaba,  
y los vientos enlazados  
dormían en la montaña,  
se deshojó suspirando  
por los cristales del alba".<sup>75</sup>

Las flores además, y de ahí el subtítulo de este drama,

"(...) tienen su lengua para los enamorados.  
Son celos el carambuco;  
desdén esquivo, la dalia;  
suspiros de amor, el nardo;  
risas, la gala de Francia.  
Las amarillas son odio;  
el furor, las encarnadas;  
las blancas son casamiento,  
y las azules, mortaja".<sup>76</sup>

Este escultural periquete lírico, es roto por Lorca, por las anómalas versainas de la madre de las solteronas, a las cuales enlaza fina la bullanga que se produce con la llegada de la anhelada esquila del primo-novio que se empareja desde lejos "por podere", lo cual el ama, fisgona, critica:

"¡Que venga en persona y se case! ¡Poderes! No lo he oído decir nunca. La cama y sus pinturas temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl".

El acto remata con este atónito y la arribada del tío, que aparece con una rosa mudable, que percibió el vodevil originado por la carta recibida, quien, entregándosela a Rosita, esclarece, pero también insinúa:

"Si hubiera tardado dos horas más en cortarla te la hubiese dado blanca (...). Pero todavía, todavía tiene la brasa de su juventud".<sup>77</sup>

Cuando se aborda el tercer acto ya transcurrieron diez años desde el previo y seis desde la muerte del tío, y la estrechez de la vida rasguña ferozmente las tres mujeres. La herida del corazón del ama y la tía sigue goteando y se derrama sal sobre la llaga de la soltería de Rosita, que ahúma la vetustez de la tía, que irrumpe en las dos mujeres, imprecación contra el engañoso primo-novio de Rosita, que lleva ya ocho años de casado en Tucumán, y que mantuvo a Rosita

---

<sup>75</sup> Lorca, F. G. (2007). Op, cit., p. 130.

<sup>76</sup> Lorca, F. G. (2007). Ibíd., p. 132.

<sup>77</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit, p. 139.

con fariseas fidelidades “mentirosas escrituras de cariño”; las dos quisieran matarlo y “aventar sus cenizas sobre el mar” y luego, recalca la tía, fiel a sí misma:

*"Resucitarlo y traerlo con Rosita para respirar satisfecha con la honra de los míos".<sup>78</sup>*

Mientras las dos mujeres parlotean sobre estos acaecimientos que nos enlazan en ilación con el ineludible paso del tiempo y el chasco amoroso causado por el primo, hace su entrada en escena Rosita, que se dirige hacia el invernadero, muy avejentada, apostilla García Lorca. Esa apariencia hiere en lo más vivo al ama:

(...) esto de mi Rosita es lo peor (peor que la muerte de su marido y de su hija). 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 en el mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve.<sup>79</sup>

Durante un buen lapso del acto, Lorca amaina lo dramático con la aparición de don Martín, de quien ya se dio información: es un profesor cansado de la lucha con muchachos hijos de adinerados hasta la médula, empalagados de la materia que explica: Preceptiva, que tienen a sus maestros considerados "como hombres sin sentimientos, como a personas situadas en el último eslabón de gente que lleva todavía corbata y cuello planchado"<sup>80</sup>. Situación tanto más raquíca porque "(...) soñaba siempre ser poeta" y escribió "(...) un drama que nunca se pudo representar", que la tía y Rosita han leído "(...) cuatro o cinco veces".

Personaje al cual Federico saca destempladamente de escena, pues el ama le indica que lo vienen a buscar del colegio ya que los niños rompieron con un clavo la cañería del agua y el colegio está inundado. El melancólico, chasqueado y quejica don Martín se distancia voceando:

*"Soñé con el Parnaso y tengo que hacer de albañil y fontanero"<sup>81</sup>.*

El ama, al apartarse don Martín, tritura a los adinerados con los anatemas del averno, pero la tía le llama la atención: no vaya ella a “dar de cabeza en él”, pero el ama está convencida que entrará al cielo, con la tía:

*Cada una en una butaca de seda celeste que se meza ella sola, y unos abanicos de raso grana. En medio de las dos, un columpio de jazmines y macetas de romero, Rosita meciéndose, y detrás su marido (el de la tía) cubierto de rosas, como salió en su caja de esta habitación; con la misma sonrisa, con la misma frente blanca como si fuera de cristal, y usted se mece así, y yo así, y Rosita así, y detrás el Señor tirándonos rosas como si las tres fuéramos un paso de nácar lleno de cirios y caireles. Nosotras, ¡juerga celestial!<sup>82</sup>*

La titubeante e endeble estructura teatral del tercer acto, hasta aquí, incoa a afianzarse y a temblarse para el dramático, estirado y desértico del colofón final con la escena en que entran dos

---

<sup>78</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit., p. 144.

<sup>79</sup> Ibíd., p. 146.

<sup>80</sup> Ibíd., p. 150.

<sup>81</sup> Lorca, F. G. (2007). Op, cit., p. 155.

<sup>82</sup> Lorca, F. G. (2010). Ibíd., p. 157.

obreros, que están haciendo la mudanza y acondicionando el acomodo en la nueva casa, que no es como la que dejan y en que vivieron los antecedentes veinticinco años, "Pero tiene buenas vistas y un patiecillo con dos higueras donde se pueden tener flores", como señaló antes la tía a don Martín; y penetra al momento de mudarse, Rosita, que prefiere salir de la casa "con la calle a oscuras" para soslayar el figoneo de los vecinos, que "de todos modos estarán acechando".

Este preámbulo cachazudo, se allana cuando la tía gime de que su difunto marido haya 'esparcido perlas a las cerdas':

"Si yo lo hubiera sabido no hubiese consentido de ninguna manera que tu tío hubiera hipotecado la casa con muebles y todo"; se llevan "lo sucinto, la silla para sentarnos y la cama para morir", y se enfurece en una invectiva contra él: "¡Viejo tonto! Pusilánime para los negocios. ¡Chalado de las cosas! ¡Hombre sin idea del dinero! Me arruinaba cada día (...) ¡El manirroto! ¡El débil!"; una sátira que enseguida bruñe con lisonja: "Y no había calamidad que no remediase, ...ni niño que no amparase, porque... porque tenía el corazón más grande que hombre tuvo..., el alma cristiana más pura"<sup>83</sup>.

Pero se magulla de la "buena jugada" que les hizo el tío con la hipoteca, por Rosita, quien proyecta desaguarlas, pues el tío contrajo la hipoteca "(...) para pagar mis muebles y mi ajuar, y esto es lo que me duele", concienzudamente no la hipoteca. La tía defiende al tío y a la misma Rosita de su sentimiento: "Hizo bien. Tú lo merecías todo. Y todo lo que se compró es digno de ti y será hermoso el día que lo uses".

Rosita se deslinda por enmudecer, pero la tía, ante la circunspección henchida de sumisa amargura de su sobrina, se azufra (y es portavoz del sentimiento de Lorca):

*"Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar" Y pretende volver al pasado: "(A voces). ¡Ama! ¿Ha llegado el correo?"*<sup>84</sup>

Este estéril retorno al pasado que intenta la tía, desanuda en Rosita un largo monólogo-diálogo, que simboliza el momento de más alto dramatismo del poema granadino, en que como mujer fuerte que es, pese a su endeblez, descubre sus entrañas: se ha "acostumbrado a vivir muchos años fuera de" sí, y ahora busca "una salida que no he de encontrar nunca", traza. Ella descifraba que su primo-novio se había casado, pues, afirma con un implícito de sarcasmo, "ya se encargó un alma caritativa de decírmelo", pero igual la ilusión no la abandonaba: "he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que a mí misma me asombraba"<sup>85</sup>; una ilusión que se hubiese mantenido "como el primer año de su ausencia" si los demás no lo hubieran sabido, que "hacía ridícula mi modestia y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera"; además "Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo".

## 1.5. El dramatismo resume de hipertermia:

*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 canciones nuevas y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo*

<sup>83</sup> Lorca, F. G. (2010): Op, cit., p. 159.

<sup>84</sup> Lorca, F. G. (2007). Op, cit., p. 160.

<sup>85</sup> Ibíd., p. 161.

*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; muchachas y muchachos 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.*<sup>86</sup>

Alta temperatura dramática apenas dolidamente interrumpida por la tía; pero Rosita continúa, ahora con agudo sentido del tiempo que pasa, que no en vano ha ocupado la escena al comienzo del acto, y de las ilusiones que mueren:

“Yerma rechaza el amor de Víctor por seguir siendo decente a los ojos de la gente. Y Doña Rosita no busca un amante, en parte por pasividad y en parte por convicción social ya que se encuentra prometida. Inclusive el dolor de Rosita por su soledad se pondrá de manifiesto recién cuando comience a ser señalada por los demás como solterona”<sup>87</sup>

"Ya soy vieja. Ayer le oí al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y ... con quien quiero. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?) . Y sin embargo, la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez".<sup>88</sup>

La tía, alma misericordiosa, que tulle por la soltería incurable de Rosita, vitupera el tan acibarado monólogo:

*"Tú estabas en celada por un palomo ladrón. Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener la caridad de tu porvenir".*

A lo que Rosita responde con ínfula:

*"Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola".*<sup>89</sup>

Y suma, cuando el ama se hace eco de la tía, señalando que no es eso lo que quieren de Rosita:

Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera nadie entendería su significado. (...) nunca me podríais entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola". Y remata la expresión profundamente afligida de su sentimiento: "Sería el cuento de nunca acabar". Y replica broncamente, cambia el tono, mandando al ama que vaya "a arreglar cosas, que dentro de unos momentos salimos de este carmen"; y a la tía le solicita que no se preocupe por ella, para volver

---

<sup>86</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit., p. 161.

<sup>87</sup> Melo, A. (2012): "El amor de los muchachos homosexualidad y literatura". Ediciones LEA: Buenos Aires, p, 61.

<sup>88</sup> Lorca, F. G. (2010): *Ibíd.*, p.162.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 162.

al tono de toda esta escena: "No me agrada que me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan"<sup>90</sup>. Y pide, al fin, que la dejen "como cosa perdida".

El punzante dramatismo de esta escena se aguza con los últimos detalles del traslado y un vivaracho y jocoso diálogo entre la tía, Rosita y el mayor de los hijos de María, una de las tres Manolas que aparecieron en el primer acto que, en una chacota, quiso hacer desandar el tiempo, disfrazándose con un traje de su madre que Rosita con añoranza y aflicción evoca en todos sus detalles.

El acto se descorona en una penosa escena final, adornada de un atractivo diálogo entre el ama y una de las solteronas, del segundo acto, que quiere despedirse y ofrecer sus servicios a tía y sobrina, lo que impide el ama, porque ella es "la que tiene que dar ánimos en este duelo sin muerto que está usted presenciando": la mudanza, como que el ama una vez que abriga a la tía, le da detalle de la comida que tiene preparada, que rematará: "De postre flan. A usted le gusta. Un flan dorado como una clavelina".

El acto finaliza, después de tan desatado como contenido desgarró dramático de Rosita, con una escena de sobrecogedora sobriedad:

Rosita: "Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir".

La tía: "Es preferible".

Rosita (recordando el poema sobre la rosa mudable): "Y cuando llega la noche se comienza a deshojar".<sup>91</sup>

Una frugalidad que es la cúspide de la angustia y de la muerte de toda ilusión, que enterró Rosita con su inmutable realismo y que García Lorca traza con una apostilla del decorado: "Salen y a su mutis queda la escena sola. Se oye golpear la puerta (del invernadero del tío, hinchada por la humedad). De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento", todo lo cual subraya la dejadez de la casa, pero también el abandono y total soledad del trío de mujeres. Se enquistó el corazón, no se sabe el destino de las tres mujeres, si morirán en el olvido, o morirán como cada mortal, y como es el caso en la trayectoria dramática de Lorca en sus dramas: "Cuando salen de casa y el escenario queda vacío, "se oye golpear la puerta. De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento". Después de todo lo anterior, no ignoramos a dónde da esa puerta, y qué es ese viento. No nos hace falta ver más: Rosita acaba de morir."<sup>92</sup>

## 1.6. Conclusión:

García Lorca es un escritor que ha sentido hondamente la necesidad de la expresión dramática, a pesar de la raigambre lírica de su teatro. Su gran personaje es la mujer y su tema esencial, al cual podrían reducirse todas las variantes que aparecen en sus obras, es el del amor imposible y la aflicción de la mujer, siendo el paladín defensor de la causa mujeril: "esta pieza lorquiana del teatro poético hace de la soltería femenina un drama insoportable. El dramaturgo no

---

<sup>90</sup> Lorca, F. G. (2010). Op, cit., p. 164.

<sup>91</sup> Ibíd., p, 172.

<sup>92</sup> Doménech, D. Op, cit., p. 258.

regatea incluso vejaciones a la protagonista...es manifiesto que esta obra, lejos de ayudar a superar o a solucionar los complejos sociales de la soltería femenina, tanto en su época como en la nuestra, contribuye a intensificarlos.”<sup>93</sup>

Una verdadera galería de presencias femeninas, de diversa índole y condición, pero tocadas todas por el común denominador de la frustración afectiva, que puebla sus piezas. Culminado el análisis de “Doña Rosita la soltera” parece adecuado extraer conclusiones de conjunto sobre su importancia y calidad respecto al teatro de Federico García Lorca.<sup>94</sup>

Pese a considerar García Lorca el teatro nada más que como un sendero cautivador de expresión, lo cual quedaría evidenciado con su teatro primero, que, siendo de preeminencia, es un ensayo en que sobresale la vena poética de Federico, su exteriorización alcanza la cima de la madurez en sus obras dramáticas mayores, entre las cuales, pese a algunos altibajos, hay que considerar a “Doña Rosita la soltera”, que dentro de todo es más realista, más común y corriente, como es la vida, que huye de los extremos, pero cuando se dan, los marca con entereza.

Los tres actos son de desemejante puntuación: agilísimo, lírico el primero que, entretanto, da vías patentes del drama que se llevará después; liviandad que florece, en general, en el segundo. El primero, connatural, porque nos muestra la fresca juventud de una Rosita amartelada; el segundo, la ilusión del amor y un eventual matrimonio, que mantiene la esperanza y resplandece la celebración del onomástico de Rosita; el tercer acto, es de nota trágica más quebradiza que sólo se declama teatralmente hacia el final, con la trágica muerte de esperanzas e ilusiones de Rosita y el ineludible paso del tiempo, que tienen que hacer frente las tres mujeres con la pobreza y la vejez.

La trama argumental, no es de un dramatismo sostenido, lo que la diferencia de la otra obra dramática mayor de Federico: “Yerma”. “Doña Rosita la soltera”, es un drama doméstico, de puertas adentro, no torrencial ni desgarrado como “Yerma”, ni desorbitado en su intensidad como “Bernarda Alba”. Es un drama de tonalidad menor, la soltería que, sin embargo, aniquila a una mujer, Rosita, que finiquita tan descorazonada como Yerma. Por ese mismo dramatismo de tono menor, Lorca orla durante todo el transcurso de la obra, momentos dramáticos, algunos contenidos como el diálogo Rosita-primo al final del primer acto; otros, desquiciados, más que eso, descuartizados, como el que finaliza y salva de su debilidad al acto tercero. Alterna, señalamos, instantes dramáticos con momentos más aflojados, como el inicio del primer acto, con la presentación de Rosita, juvenil, o los sabrosos cuadros domésticos de las tres manolas, en el primer acto; el de las solteronas y su madre en el segundo; y hasta la presentación de don Martín en el tercero, que, de todos modos, en el caso de las manolas, no enmascaran su talento de atiborrado en la acción dramática, muy obvio en la escena de don Martín y la tía en el tercero.

Considerada la producción dramática mayor del granadino, posiblemente aparezca “Doña Rosita la soltera”, como teatro sarcástico, pero indudablemente, es la más humana, y completa también la galería de mujeres de esa dramaturgia mayor y desde ese punto de vista, la figura de Rosita es más rica en visos y sicología, más persona -en-el-mundo, por último, que Yerma o Bernarda, que muestran una línea o preocupación de vida única. Figura, la de Rosita, bien moteada por la austeridad de la tía gran señora afligida y la fuerza popular, también ajetreada por

---

<sup>93</sup> Maestro, G.J. (2013): “*Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*”. Editorial Verbum: Madrid, p. 264.

<sup>94</sup> <http://elblogdemara5.blogspot.com/2008/07/anlisis-de-doa-rosita-la-soltera-de.html>

el apego, del ama. Nos parece, en todo sentido, que desde la vida misma, como la viven las personas corrientes, Doña Rosita es una de las insignes producciones de Lorca.

Los personajes céntricos del drama están muy bien proyectados y contrastantes: las mujeres Rosita, la tía, el ama de poderosa personalidad duradera ama y tía, aunque ésta más exquisita; en Rosita todo un florilegio: juvenil en el primer acto, ilusionada en el segundo, chasqueada y trágica en el tercero, pero encarcelada en su congoja. Los hombres enclenques, como el tío, entrañado en su mundo y prescindido del mundo real; y el sobrino-primo-novio, desdibujado de tan raquítico, aunque es, con su actitud contigua en la hipocresía, uno de los ejes del drama, por su ausencia.

La gran presencia-ausencia la constituye la defensa y conservación de la honra, que atraviesa de una u otra manera, con diferente factura, todo el teatro mayor de Lorca, traducida en “Doña Rosita la soltera” en la soltería irremediable de Rosita, que la encara con entereza, pero que la condena a una vida infértil y sin sentido; honra que maldice con energía el ama que expresa la íntima opinión de Lorca sobre un problema social tan agudo en la sociedad burguesa española como es la soltería, que significa, y lo marca con fuerza Rosita, marginación absoluta de la vida. Al final, la tía, que es su gran defensora, procura tarde ya, eludirla dolorida por el naufragio vital de su sobrina.

“Doña Rosita la soltera tiene el mérito” de amasar la atmósfera trágica que emerge en el teatro mayor de Federico, con el no menos inspirado y bello lirismo, puntualizado en miríficos poemas de versificación octosilábica popular, armoniosos y fáciles de memorizar, puestos en boca de Rosita, a propósito de las manolas y de las solteronas; lirismo melancólico y metafórico en el poema que es un retrato de Rosita, que aparece como remate de cada uno de los tres actos.

El mayor mérito dramático de la obra de Federico que analizamos, está en la valiosa humanidad de todos los personajes, tanto los centrales, tan exquisitos en su humanidad, como Rosita; como los secundarios, que tienen vida auténtica, aunque acatan los designios que Lorca tiene para con ellos y que son, en general, cautivadores como don Martín, agrios como el Señor X, descabellados como la madre de las solteronas o amenas como las manolas. Alusión peculiar merece el tío de Rosita, en un segundo plano entre los personajes centrales, pero que en la obra se nos muestra como un hombre tierno y condescendiente, cauto en el cariño que tiene por su sobrina, como se puede cerciorarse al final del segundo acto, pero, sobre todo, mesurado y meritorio de cariño, como lo manifiesta la tía, al albor del acto tercero, y envidiado: don Martín dice que, al contrario de lo que paso con él, hizo lo que quiso.

“Doña Rosita la soltera”, se alza como el más congénito de sus dramas y embelesa por la coquetería natural y ofrenda de Rosita, la honestidad de la tía, la entereza del ama, la candidez del tío y la frescura natural y humana de los propios personajes secundarios. Ahí se establece la esencia de su perenne y atrayente descripción que hace, incluso, olvidar la presencia-ausencia permanente de la honra y el tiempo durante su transcurso como lo decía el propio dramaturgo luciendo y exteriorizando el propio dolor de la soltera: “¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rosita de España?”.

## YERMA

Es indefectible recordar la base teórica de Yerma, partiendo de su quintaesencia, la de una mujer, como lo señala implícitamente su nombre, estéril y con ganas de ser regada para que disfrute de los pueriles herbáceos lloridos: “Hay cosas enceradas dentro de los muros que, si salieran de pronto a la calle y gritaran, llenarían el mundo.” Estas palabras del autor, sobre todo en cuanto al desarrollo y a la intención nueva nos empuja a entablar una rigurosa disquisición entorno a esos nuevos propósitos lorquianos soterrados en la sarmentosa personalidad de Yerma y su trágico sentimiento de la vida, en el sentido más unamuniano de la frase. La obra se desgrana en tres actos que también se dividen en dos cuadros. Juan y Yerma, casados desde hace dos años, a la esposa le aqueja un deseo obsesivo de tener una criatura, cosa que no preocupa del todo al marido que parece más hacendoso en sus tierras y en recaudar un máximo de dinero. Poco a poco, el deseo desafortunado de dar a luz empujará a la protagonista a matar al esposo Juan que no supo entenderla ni obsequiarle lo más valioso con lo que sueña una mujer: un hijo.<sup>95</sup>

### 2. Las mujeres en la España de Lorca:

El coliseo lorquiano es una pinacoteca de ‘damnificadas’ cuyo submúltiplo común es el chasco amoroso. Su semblanza también está abarrotada de mujeres a las que conoció y amó y que tuvieron hondo retumbo en su vida y en su obra. El aposento de sus padrazos era concurrido por artistas, educadoras, cantarinas, concertistas, mujeres doctas que valoraban, dialogaban e ilustraban el apego de Federico. A la cabeza de todas ellas, su madre, cultivada y primorosa, con la que vivía en majestuosa armonía, la tía Isabel, que pusiera en sus manos la vihuela y lo adiestraba en el sendero de la polifonía, tan entrañable para él, Dolores Cuesta, la nodriza de Fuente Vaqueros, cuyas voces folclóricas cribaron el teatro de García Lorca, así como sus barnices de ético natural-que recoge en la Criada de “Doña Rosita la soltera” y en la Vieja Pagana de “Yerma”.

En su conferencia “*Las nanas infantiles*”, Federico diseña la cuantía de estas mujeres “que llevan a las casas de los niños ricos el romance, la canción y el cuento y son quienes bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de Historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica”.<sup>96</sup>

Asimismo Federico conoció a mujeres mutis, de mirada arriada, sojuzgadas al precepto de sus padres y a la coacción social. Así, en “*Doña Rosita la soltera*” denuncia la sordidez de la vida provinciana de los años 1900. Detrás del frontispicio de magníficos ademanes, se enmascara un mundo tartufo, gazmoño y menguado. Dice el poeta:

“*Recojo toda la tragedia de la cursilería española y provinciana.*”<sup>97</sup> Y más adelante, él mismo se pregunta “*¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rosita de España?*”<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> Benyounes, M. Op, cit., p. 110.

<sup>96</sup> Lorca, F. G. (2005): “*Yerma*”. Edición: Colihue, Buenos Aires, p. 83.

<sup>97</sup> Martín, E. (1989): “*Antología comentada*”. Ediciones de la Torre: Madrid, p. 228.

<sup>98</sup> Posada, M.G. Op, cit., vol VI, p. 724.

En “*La casa de Bernarda Alba*”, obra en la que aparecen cerca de diez mujeres, escuchamos sus quejidos casi en sordina, vasallas detrás de centurias de mansedumbre en la morada granadina. “*Hilo y aguja para las hembras*”<sup>99</sup>, dice Bernarda, la madre, propietaria de tierras. El lenticular de esa índole de mujeres ‘paletas’ del pueblo, lugareñas, lacayas. El señero caso que sale por pies a la pericia derecha del poeta es el de “*Mariana Pineda*”, heroína fidedigna del siglo XX, que muriera por amor y en nombre de la libertad. En todas ‘remojó’ Federico. Su avizora excitabilidad femenina pudo entrar en los recovecos del alma femenina y pintar como pocos sus zozobras, vigiliadas y chascos. Lutos pertinaces, casas corazas hacia dentro, de ‘salidas cerradas’, con una única salida: el dolor en vez del amor, la muerte. Estas mujeres que anhelan amar, vivir, ser libres, están marcadas, entretanto, a ‘esgrimir’ al hombre, amamantar los hijos que barbecharán la tierra, la harán hinchar y resguardarán la herencia. De esos espacios-la morada, el pueblo- no se sale.

## 2.1 La mujer estéril antes-Yerma:

De la planeada trilogía trágica a la que aludió Lorca en una entrevista publicada en El Heraldo de Madrid el 11 de julio de 1933<sup>100</sup>, Yerma en la que trabajaba en aquel momento, sin título todavía, fue la segunda de las obras elaboradas. La primera fue “*Bodas de sangre*”, estrenada cuatro meses antes de estas declaraciones, Federico García Lorca quería escribir una tragedia, con la esterilidad como tema, un tema clásico y bíblico pero al que quería imprimir un desarrollo e intención nuevos; una tragedia de verdad, en expresión del dramaturgo, sin argumento<sup>101</sup>, porque se trata de un drama de carácter, un conflicto interior que se desarrolla en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Ya desde el primero asistimos desde los parlamentos de Yerma con Juan y María, al planteamiento del tema central de la obra: la esterilidad y su cara opuesta y complementaria, la fecundidad.

En Yerma, secuela-mente, nada se cumple, la labor y acción dramática es sobre todo intrínseca y levemente hay acaecimientos exteriores. Sólo el paso del ciclo- que tiene una ocupación dramática contundente- irá acuñando el cambio trágico de esta heroína penosa: de la angustiada esperanza del primer cuadro al desenlace trágico del sexto hay una inquieta paciencia en la que el semblante de Yerma, día tras día, se va amortiguando, al tiempo que su ilusión se descuartiza y su quebranto como ser humano última en ese curso de envilecimiento que la encauza al final trágico. El tema de la obra no es nuevo, antecedentes literarios de Yerma los podemos encontrar en la protagonista de “*Teresa*”, de Leopoldo Alas “*Clarín*”; en *la Raquel encadenada*, de Unamuno; en *Jacinto*, de “*Fortuna y Jacinta*”, de Galdós.

Si el tema no es fresco, sí es muestra flamante, por innovador, el título dado a la razón, el estilo de exteriorizarla, la habilidad utilizada; en rotundo, la concepción teatral de Lorca, un escritor que se arrojó al género teatral desde opuestos rincones: autor, director, escenógrafo, ensayista con numerosos textos en los que se pronunció sobre problemas de índole teatral.

---

<sup>99</sup>Lorca, F. G. (1998): “*Bodas de Sangre La casa de Bernarda Alba*”. Editorial Edaf: Madrid, p. 154.

<sup>100</sup> [http://elpais.com/diario/1980/07/15/cultura/332460008\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/07/15/cultura/332460008_850215.html)

<sup>101</sup> Durante los ensayos de la obra para su estreno en Barcelona, Lorca hizo esas declaraciones en el curso de una entrevista a la que siempre se alude a la abundante bibliografía lorquiana: [http://www.academia.edu/2259231/n\\_1\\_Las\\_mujeres\\_en\\_el\\_teatro\\_Women\\_in\\_the\\_Theatre\\_Les\\_femmes\\_au\\_theatre\\_](http://www.academia.edu/2259231/n_1_Las_mujeres_en_el_teatro_Women_in_the_Theatre_Les_femmes_au_theatre_)

## 2.2 Introducción lorquiana:

Federico García Lorca, hombre abierto por todos los poros de su humanidad exuberante a la vida multicolor y desgarrada de España, trabajó durante varios años en el empeño de crear una “trilogía dramática de la tierra española”. Concluidas las dos primeras obras “*Bodas de sangre*”, “*Yerma*”.

En la cumbre de su fama como poeta lírico, Lorca se orienta hacia la creación dramática con emocionada intensidad, a impulsos de su amor a las formas de existencia humana cotidianas y desvalidas. “*Estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre*”<sup>102</sup> y “*ardiente apasionado del teatro y de su acción social*”<sup>103</sup>, Lorca piensa que a los dramaturgos habría que retarlos a “*expresar la angustia del mar en su personaje*” y a “*cantar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra*”<sup>104</sup>.

Esta recia atención a lo real debe conjugarse con las exigencias del arte más depurado. “*El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas (...). No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención.... La obra de éxito perdurable ha sido la de un poeta, y hay mil obras escritas en versos muy bien escritos, que están amortajados en sus fosas*”<sup>105</sup>.

“*Creo sinceramente que el teatro no es ni puede ser otra cosa que emoción y poesía, en la palabra, en la acción y en el gesto*”<sup>106</sup>. Esta voluntad artística insta a Lorca a depurar gradualmente su estilo hasta conseguir unos diálogos enjutos, sarmentosos, desnudos de todo ropaje inesencial, atenuados ascéticamente a la descripción escueta del proceso dramático, que en *Yerma*, pese al colorido de ciertas escenas y a la relevante función del pueblo, se desarrolla, principalmente en la interioridad de la protagonista.

Lorca describe los acontecimientos nucleares con brochazos certeros. Su fina dicción poética es asumida de forma espontánea por personas del pueblo llano que viven su drama intensamente, sin evasión alguna, y lo encarnan en un lenguaje sugestivo y acerado al mismo tiempo. Este ajuste del estilo a la acción queda luminosamente de relieve en los momentos de máximo dramatismo de *Yerma*, en los cuales la protagonista, para expresar el acrecentamiento de su congoja, eleva su voltaje expresivo y rompe a hablar en forma versificada, densa de contenido y vibrante de sentimiento.

---

<sup>102</sup> Babín, M. T. (2009): “Estudios Lorquianos: Mente y palabra”. Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, p. 288.

<sup>103</sup> Martín, E. Op, cit., p. 15.

<sup>104</sup> Quintás, A. L. (2007): “*Cómo formarse en ética a través de la literatura; análisis estético de obras literarias*”. Ediciones Rialp: Madrid, p. 170.

<sup>105</sup> Posada.M.G. Op, cit., p. 676.

<sup>106</sup> Martín, E. Ibíd., p. 111.

### 2.3. Argumento de la obra:

Yerma, esposa de Juan, labriego pundonoroso y hacendoso, concienzudo de su honradez, se halla meditabunda porque pasaron dos años y veinte días desde las nupcias y todavía no tiene vibraciones en sus entrañas.

Este tiempo le evidenció, asimismo que su cónyuge posee un carácter naturalmente magnánimo, y la trata con carantoña, pero como a un trebejo hermojado; no le otorga sencillez para componer le melodía de la vida, con todas las facultades y escollos que implica. Por canguelo al qué dirán las gentes del pueblo, que deducen el agasajo que Yerma siente por Víctor, un zagal de carácter más llano que el de Juan, éste entrulla a su mujer en casa, y no alza con ella entornos de auténtico ‘calor’. Juan le proyecta a Yerma ahijar un sobrino y criarlo.

Yerma desmiente este consejo porque considera que Juan tantea únicamente solventar de guisa rauda un problema, sin atañer de hacer posible a su esposa una vida fidedigna creadora. A medida que Yerma se va arrastrando que no tiene posibilidades de juego creador, le aqueja con encendimiento el menester del hijo que no acaba de llegar. Por tasar que la preñez de un hijo es un acaecimiento colmado que enreda la unión personal de los esposos, sólo el coito, Yerma enjuicia que es su marido quien está desencadenando su atiborrada zambullida abismal, su estrechez de ‘humedecer una molla con hervor’.

Se siente sedienta a condición de objeto, de útil doméstico que se puede y debe enumerar entre los bienes caseros, a fin de cuidarlo esmeradamente. Yerma soslaya a comer a la mesa y a platicar, para no dar la sensación amañada de que existe un éter de coexistencia entre ella y su marido y sus cuñadas- ‘arraigadas’ en casa por Juan para -avizararla-. En el ambiente pintoresco y barullo de una romería, a la que acuden abundantes casadas secas a impetrar fecundidad, la Vieja propone a Yerma melar sus muslos con su hijo, fruto de la maternidad ansiada. Yerma rehúye, secamente, porque el acebuche que espera debe ser de –la leche Juana-. Al persuadirse, por unas confesiones de Juan, que éste no había buscado en el lar sino su propio bienestar-en nivel más bien de posesión que de auténtica creatividad-, Yerma no se deja besar por él, y, ante su insistencia, lo asfixia, declarando seguidamente: “No os *acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo!*”.

### 2.4. Yerma poema trágico:

El epíteto de la obra, “*poema trágico*”, alborea el empeño: que el Lorca nos quiere transmitir. Yerma es una tragedia, escrita en su mayor parte en prosa pero con introitos de pasadizos líricos que contribuyen al ingenio de un éter afectivo, de un clima dramático de laxitud (disipación), de una orilla, y de enardecimiento (frenesí), por otra; se acentúan, se rayan, las sensiblerías, los instantes clavicémbalos de la obra, y eso requiere un encumbramiento en la tensión dramática ‘poética’ que revela mejor de lo que lo haría la prosa, el conflicto interior del personaje. Frente a “Bodas de sangre”, el uso del verso es menor, pero su función es más poética.

Yerma no dialoga en verso pero gran parte de los versos los pronuncia ella, no en diálogo con otros personajes, sino en momentos de dolor, de añoranza, cuando su frenesí se esparce en poesía. Este cambio de la forma de expresión se manifiesta en algunos pasajes de la obra: la

atmósfera de sueño e irrealidad aparece casi al inicio del primer acto (asociada a Víctor), pero vertiginosamente se ‘marea’ ante la realidad manifiesta que representa Juan. La expresión cambia de prosa a verso en esa linda canción (momento de “disipación”) cuyo estribillo hace alusión al agua (fuentes), símbolo de la fecundidad:

*¿De dónde viene amor, mi niño? / De la cresta del duro frío/ ¿Qué necesitas, amor, mi niño? / La tibia tela de tu vestido ¡Que se agiten los ramos al sol/ y salten las fuentes alrededor!*<sup>107</sup> Una pendencia lírica en ese dúo melodramático en el que Yerma pregunta y finge la voz del niño ilusorio que da las respuestas.

Hay también otros elementos líricos, como el monólogo que recita Yerma, “como soñando”, que se parangona a los “pantos” que entonaban las mujeres ante la pérdida de un ser querido. Aquí, la heroína trágica ni siquiera tiene la “posibilidad” de perder a ese ser estimado porque su anhelo se verá hundido, nunca concebirá un hijo, y el contraste entre lo estéril, que ella representa, y lo fecundo se pone de manifiesto en el monólogo: sus pechos son ciegos, paloma sin ojos ni blancura, y su sangre le está clavando avispa en la nuca. Pero en cambio el agua da sal, la tierra fruta y el vientre guarda tiernos hijos (para otras mujeres como su amiga María, Helena o su hermana) como la nube lleva dulce lluvia.

Yerma no se basa en hechos reales, a diferencia de “*Bodas de sangre*” que partió de una escueta noticia periodística recreada literariamente; de “*Mariana Pineda*”, una heroína política a que él convirtió en heroína romántica; de “*La casa de Bernarda Alba*” cuyas referencias ambientales se sitúan en Valderrubia y con algunos personajes fieles en el detalle a sus remotos modelos. Yerma por el nombre de la protagonista (muy acertado a su simbolismo) que da título a la obra, va unida indefectiblemente a la tierra, a la naturaleza, tal presente en tres cuadros: campo/torrente/alrededores de una ermita en plena montaña.

Porque la naturaleza es, también es esta obra un argumento dominante para remarcar la disparidad a que ya se refirió entre la abundancia, la rotunda fecundidad de la tierra y la sequedad; la esterilidad que sufre esa mujer que pinta la de tantas “yerma” que en el mundo han sido/son que representa no sólo la frustración maternal sino también la frustración amorosa, sexual, el arrinconamiento, la clausura, el vacío de la vida misma, nos movemos en clave esencial (la esterilidad aquí, entendemos, no es sólo física sino espiritual) : “*estas palabras, que aparentemente mantienen su sentido ordinario y descriptivo, ocultarían algo detrás; tienden poco a poco a convertirse en un vocabulario cerrado*”<sup>108</sup>.

Si este atributo, yerma, desempeña como un epíteto, la protagonista innominada de la obra simboliza la voz de las mujeres estériles y desilusionadas, nada nuevo, por otra parte, porque las mujeres ocupan el centro de la problemática teatral de Lorca, mientras los hombres son diafonía, la evasiva para la pasión femenina: los mismos títulos de sus obras dramáticas son bien significativos a este respecto. Sin el amor a su tierra Lorca no hubiese escrito sus tragedias rurales, porque en su savia había un enmarañado rústico.

No se trata de la Andalucía de la maceta y la castañuela, mencionando que las agitaciones de esta obra son mínimas: Yerma corta los pañales y los rodea de encaje para el hijo de María, porta el condumio a su esposo que brega en los olivares, va al hontanar a buscar cántaros de agua;

---

<sup>107</sup> Lorca, F.G (2008): “*Yerma*”. Editorial: Espasa Calpe: Madrid, p. 54.

<sup>108</sup> Doménech, R. Op, cit., p. 93.

Juan trabaja en el campo, riega durante la noche; los pastores, Víctor es uno de ellos, salen con los rebaños; las hermanas de Juan enjalbegando todo el día las paredes, friegan los cobres, limpian con vaho los cristales, dan aceite a la solería, acciones mecánicas y repetidas- el “ideal doméstico”-, pero sobre todo vigilan la honra de Yerma, ése es su cometido; las lavanderas cantan alegres en el torrente mientras mueven y golpean con ritmo los paños ... en contraste con esta vida rutinaria y sencilla, se yergue el torbellino pasional de la protagonista que concentra toda la carga trágica de la obra. Por eso, la única acción verdadera, en progresión constante, es interior, la que se produce en el espíritu de Yerma.

## 2.5. Análisis de la obra:

El terceto poético Yermano: esterilidad, decepción, escabechina: ‘mujer seca, esposo indiferente, muerte’.

La vislumbre prorratea del análisis de “Yerma”, lugarteniente de las tragedias rústicas Lorquianas, ha realzado como lozanía cinética de la tragedia el entristecido vehemente de maternidad de la protagonista o, sobresaliente avistado, la obcecación en que se trueca el ímpetu materno y la exteriorización de esta obnubilación dolorosa. Arrojaremos luz sobre otra lectura basándonos en la dinámica Yerma-Juan, la retahíla de aros textuales que trenzan. La protagonista sería la mujer púerpera en ímpetu, preña como la tierra que trabaja desde tiempos sempiternos su clase campestre. Yerma interiorizó cabal esta clásica fórmula reduccionista de la mujer.

La ordenación social de un medio y de su temporada vagamente descrita, que será el primer trienio del siglo XX, no hacen más que volver a confirmar dicha definición de la condición y expectativas femeninas.

Esta esencia fina y rugosa a la vez, abre la rienda libre a la problematización en la tragedia mediante una serie de coacciones campañas dentro de Yerma misma, quininas amargas que se someten a ambos polos de los antagonismos binarios y que guían una hilera de vaivenes dramáticos que se conjuntan con otras alternaciones a la vez idóneas y contrapuestas para acrecentar la tragedia avizorante y, por fin, desencadenarla rotundamente, sin posibilidad de regreso, de dar ni un paso atrás. Los antagonismos binarios en la obra son, por supuesto, las existentes entre fecundidad/esterilidad; agua/sequedad; agua corriente/agua estancada; esperanza/desesperación; calor/frío; libre/supeditada; salvación/perdición.<sup>109</sup>

Además de la fluctuación, cada vez más descerrajada, entre esperanza y desesperación-vaivenes que dan a la obra su estructura y movimiento dramáticos- la protagonista pertenece a un nivel profundo a ambos elementos de cada una de las oposiciones nombradas.

Por ende, la cuestión de la “culpa” en la obra encasquetada a Yerma, otrora a Juan, deviene mucho más enmarañada que una sencilla contradicción binaria. La tragedia no es unívoca, sino correlativa, auxiliada la tragedia de Yerma y la de Juan, avalando la propia a la ajena. La tragedia de los esposos se despliega a través del ingenio por parte del dramaturgo de una trascendente ambigüedad ininterrumpida que informa todos los aspectos de la obra, que unta cada escena, que suaviza casi todos los diálogos.

---

<sup>109</sup><http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/15071/1/03%20vol56%20Notas%20sobre%20simbolismo%20en%20el%20teatro%20de%20Garcia%20Lorca.%20Bodas%20de%20Sangre>

Esta ambivalencia primordial, producto de redundantes mensajes oblicuos , visiones encontradas, parlamentos contradictorios de boca de un mismo personaje, reverbera la visión ambivalente de la culpa de Yerma y Juan como aliado textual-lo del silencio, de la casta seca, mucho más parecido que contrastado, aun dentro de su conflicto dramático de vida y muerte, contra la Vieja y Víctor; Víctor, el ranchero, el pudiente; y la Vieja, la de contingencia ardiente, la que pudo, que parió a catorce hijos con dos maridos. Son ellos los del gorjeo, del regocijo de vivir, contra los apesadumbrados; los que pueden y hacen contra los que no. Yerma vive en pugna con su casta ‘criaturas de silencio’, en palabras de la vieja – mientras que Juan vive manso a su renta dentro de la suya.

En la última escena de la obra, en la romería plena de verosimilitudes de fecundación, en un disparatado amalgama del libre albedrío y de la potra con la que se nace, resuelve Yerma su porfía prefiriendo por su albur, por la membrección definitiva de su casta, como dejan muy claro los aforismos de la vieja y, en una de las polifacéticas paradojas de la protagonista, decide su congruencia definitiva a la casta de ‘las criaturas del silencio’ matando a este mismo aliado textual, rebatiendo de una vez las eventualidades de otro sendero, de demás guisa de ser, que representan Víctor y la vieja. Y mata a Juan por ser él la quintaesencia de la hechura de apechugar a la vida que le escarmienta su casta auxiliada, por encarar Juan en su intransigencia, su aspecto sellado, su afonía, a sus caprichos de apertura, de guijarro, como sendas a la tan añorada maternidad.

Yerma asfixia a Juan, por consiguiente por ser él más aun lo que es ella, por reconfirmar-le a Yerma su predestinación, por certificar que tendrá siempre seco el vientre. Por formalizar oportunamente, conforme a sus luces, con todo lo que pedía el orden social; y, ya mal-conyuga , por custodiar su gloria y honradez y alojarla más encima de la cúspide del macizo anhelo materno, la protagonista queda en un quebrantamiento de las salidas sociales de la joven mujer casada: segunda paradoja de Yerma. Y por descartar la infecundidad aherroja el señero agüero de fecundación que se permite-después de haber rehuido las otras dos: la primera en sigilo rígido, embebido de ardor y de futuro, al despedirse y marcharse de Víctor; la segunda a voces, contrapunteada, en la romería al apostar la vieja a un encuentro con un hijo de ella en la enigmática y ciega lobreguez- Yerma se engrilla a una permanente esterilidad y, seguramente, a la misma muerte que le ha dado a Juan. Tercera paradoja de Yerma.

## **2.6. Análisis del diálogo y los actos:**

Yerma es la madre-tierra y Juan, el dios fecundador, Lorca dice: “Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra”. Estas simples palabras desarrollan una unidad perfecta de la concepción, unidad que se basa sobre una rica simbología.<sup>110</sup>

El primer acto estampilla ya los términos de una ambivalencia trascendental de Yerma. En su primera conversación con María-Acto I, manifiesta Yerma los dos antagónicos: “Claro que todavía es tiempo” y “Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí”<sup>111</sup>.

Lorca rechaza el psicologismo y lo encarna en Yerma:

---

<sup>110</sup> Arango, A.M. Op, cit., p. 183.

<sup>111</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 60.

*El problema de Yerma sería falta de racionalismo. El personaje simplemente ha de dejar que la razón estructure su deseo como debe hacer cualquier individuo en la sociedad. Pero Yerma nunca actúa a partir de complejas motivaciones psicológicas que puedan utilizarse para hacerle entrar razón o debido a traumas de infancia. Su motivación es única e intensa: Yerma no es un ser humano, sino una fuerza de la naturaleza.*<sup>112</sup>

El trabazón entre las dos aseveraciones aparece ya en el proseguimiento del primer parlamento “*Si sigo así, acabaré volviéndome mala*”<sup>113</sup>, en su palique inaugural con la Vieja; coge Yerma la delantera, preguntándole a la matusalena: “*¿Por qué estoy yo seca?*”<sup>114</sup>, y marcándole: “Usted me ha de decir lo que tengo que hacer”, liando a su iniciativa una esperanza. Durante parecida parrafada, Yerma revela dolorosamente que se muere sed, una sedienta tremenda para humedecer una casa seca y sin olor a cuna, en la canción abarrotada de concupiscencia que comparte con Víctor, canta Yerma: “Y si oyes voz de mujer/ es la rota voz del agua”<sup>115</sup>, entretanto, reanuda a enunciar la inapelable confección de su vehemencia materna en la ensoñación del Acto II, Cuadro segundo, que marca la metamorfosis que lleva de una conversación entre Yerma y Juan a la segunda, que mantiene aquella con la fecunda María:

Canta la lavandera 5: “Dime si tu marido  
guarda semilla  
para que el agua cante  
por tu camisa.”<sup>116</sup>

En el primer cuadro tercer acto, cuando Yerma acaba de finiquitar una noche de plegarias y rito ascético en la necrópolis del lar de Dolores, la conjuradora, a la afirmación de Dolores “*Ahora tendrás un hijo te lo puedo asegurar*”<sup>117</sup> responde Yerma: “*Lo tendré porque lo tengo que tener*”<sup>118</sup> para luego volver, en el mismo cuadro a la desesperación.

El oxímoron esperanza/desesperación de Yerma reverbera y abarca otro más fundamental, a la vez germen y fruto de la primera: la tirantez entre dos fuerzas opuestas en Yerma: la sociedad y el silencio de su casta, el apolitismo de su linaje que es su naturaleza, y la visión dionisiaca que también tiende de ella, en contra de su forma de ser aparentemente innata, no solo con el camino a la maternidad, sino desde antes; cuando tenía 14 años y Víctor la cogió en brazos para cruzar una acequia, según le cuenta Yerma a la Vieja en el Acto I. Esta pugna entre linaje y naturaleza, evidentemente propia, por un lado de tentación de apertura hacia otro modo de vivir- la alegría de Víctor y de la Vieja, la mirada impía, dionisiaca frente a la ascética y altruista, la cristiana- por otro, se manifiesta diana en la hilera de dinamismos hacia Juan veladas por Yerma, como también en el impetuoso nerviosísimo sexual que enguachina en dos escenas de Yerma con Víctor. La Vieja le ha aconsejado a Yerma así “*me he puesto boca arriba y he comenzado de cantar, los*

---

<sup>112</sup> Nouselles, A.M. (1996): “*De silencios y espejos: hacia una estética del teatro español contemporáneo*”. Edición: Universitat de València, p. 173.

<sup>113</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 59.

<sup>114</sup> *Ibíd*, p. 66.

<sup>115</sup> Lorca, F.G (2008). Op, cit., p. 75.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 100.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p.115.

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p. 115.

*hijos llegan como agua*<sup>119</sup>. Yerma misma, concretamente en la escena anterior oyendo la fértil noticia de María, se ha mostrado halagada con este talento, diciéndole:

*“Estarías cantando, ¿verdad? Yo canto. Tú ... dime...”*<sup>120</sup>y, como señala la protagonista en la primera conversación con Juan *“¿lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿Y no te dije: ‘¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!’”*<sup>121</sup>. Su aptitud a arrimar al acto sexual espontáneamente, si no cabalmente encariñada a gozar, se causa la tercera vez que hablan del esposo en la obra, ya con más de cinco años de casados, al decir Yerma a Juan:

*“Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos”*<sup>122</sup>. La porfía entre la casta y el afán, queda franquicia en este parlamento de Yerma.

Ya en el Cuadro primero del Acto III, yéndose de la casa de Dolores, revela Yerma hasta qué punto asimiló el circunloquio de la exhortación de la Vieja a comentar acerca de su esposo lo siguiente:

*“Cuando me cubre como se debe, pero ya le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo que siempre he tenido asco a las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego”*<sup>123</sup>.

Yerma y Juan entran en un mohíno bailoteo– que replica irónicamente un bailongo aludido por La Vieja en la declaración de su filosofía dionisiaca de vida, en su primer diálogo con Yerma-- de ser ‘una mujer con faldas en el aire’ que notó oír polifonía de bandurrias para acertar que había sido el aire que soplabá, borrascoso de la vida. La danza de Yerma y Juan, cachazuda, roqueña, la danza que se ven condenados a seguir hasta sus trágicos pasos finales, es de apertura y clausura, de seducción y repugnancia, de iniciativa y rebote. Ya en la primera escena del primer acto, Yerma quiere que Juan se congratule, que se ajetree menos y viva más:

*“A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda”*<sup>124</sup>.

Es palmaria la alianza metafórica del chubasco con el agua corriente, la semilla, que fertiliza el vientre, y de la techumbre en que se soslayaría Juan con la yacija matrimonial. En el mismo cuadro Yerma se arrima cariñosamente a su marido:

Juan: ¡Hay que esperar!  
Yerma: Sí, queriendo. (Yerma se abraza y besa al marido tomando ella la iniciativa.)<sup>125</sup>

Juan la rechaza en este momento, con 24 de meses de vida compartida, como la volverá a rechazar terminantemente más de tres años después, al salir Yerma de la casa de Dolores en el acto III.

---

<sup>119</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 66.

<sup>120</sup> Lorca, F.G (2008). Op, cit., p. 56.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, p. 52.

<sup>122</sup> Lorca, F.G (2008). Op, cit., p.98.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>124</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit, p. 50.

<sup>125</sup> Lorca, F.G (2008). *Ibíd.*, p. 52.

Yerma: Te busco a ti. Te busco a ti, es a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.

Juan: Apártate.

Yerma: No me apartes y quiere conmigo.

Juan: ¡Quita!<sup>126</sup>

Juan por su parte, pese a tantas afirmaciones de que no le importa la llegada del hijo por su esposa y tantas llamadas al silencio, da muestras en el segundo acto de apetecer cambiar, dejar sin detención su percepción de ermitaño para rondar con ídem laconismo a la contingencia dionisiaca:

*“Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto.”*<sup>127</sup>

No tiene nada de súbito que sea de esta misma guisa como Juan, a su vez, toma la iniciativa de acercarse a Yerma mediante su petición torpe, ofrecida desde la mayor incomodidad, pero indudablemente auténtica:

*“Las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos... pero que está oscura y débil en los mismos caños de la sangre. ... perdóname... Aunque me miras de un modo, que no debía decirte: perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido.”*<sup>128</sup>

En esta ocasión es Yerma quien enmudece a Juan: *“Te ruego que no hables. Deja quieta la cuestión”*.<sup>129</sup> La cuestión, porque en el apesadumbrado zapateo de los cónyuges se han trenzado los lazos de la fecundidad y la honra.

La segunda aproximación de Juan es, por supuesto, la de la romería, cuando llega bebido y quiere estar sexualmente con Yerma. Al rechazarlo violentamente ella, opta Yerma por concluir la danza trágica de los dos, se declara ya definitivamente perteneciente a su casta de ‘las crías del silencio’ y la de Juan- y cierra de una nueva vez por todas, la posibilidad de maternidad que pudiera haber.

Hace caso omiso de los ‘asesoramientos’ de la Vieja de que hay que ‘regocijarse’ para engendrar un chigüín y de que *“son los hombres los que te tienen que amparar”*<sup>130</sup>, consejo reiterado por la Vecinal después de la noche con Dolores: *“...Mientras esperas la gracia de Dios debes ampararte en el amor de tu marido”*<sup>131</sup>.

La cohesión erótica por placer, el deleite, es, según los calcados consejos abrumados a Yerma, cabalmente así el sendero por el que vendría el ‘codiciado’ hijo, si ha de llegar, aunando, según la canción de las lavanderas, las tres flores de Yerma y el capullo de Juan, el cuerpo de ella con el cuerpo de él. No solo sería el desempeño del aviso sinuoso de Víctor, el del canto potente, a Juan- *“¡Que ahonde!”*-, que cierra el Cuadro primero del primer acto, sino que es lo que

<sup>126</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>127</sup> Lorca, F.G (2008). *Op, cit.*, p.94.

<sup>128</sup> Lorca, F. G. (2005). *Op, cit.*, p. 99.

<sup>129</sup> Lorca, F.G (2008). *Ibíd.*, p. 99.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p.115.

escudriño Yerma al pedirle a Juan que se bañara en el río, que subiera al tejado a sentir en el cuerpo la lluvia.

Claro que es anfibológico el consejo de la Vieja y de la Vecina 1, consejo también de María en su segunda conversación con Yerma, ya canjeadas las tareas de aconsejada- de que Yerma busque su abrigo caliente en el hombre, queda franquicia en las palabras de la Vieja, tanto en la romería del tercer acto como en los parlamentos del primero, la insinuación de que Yerma rastree en otra parte al hijo. Al no (querer) ‘engatusar’ la Yerma del primer acto la planificación de la Vieja: “*Son asuntos de Honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú sabrás. De todos modos debías ser menos inocente*”<sup>132</sup>, sordera que reconoce la Vieja, Yerma se acoraza a la potencia conceptiva que exista dentro de su matrimonio.

Esta senda, que se agujerea ella, se lo zurce él, para luego cerrárselo los dos en la pesarosa danza coreografiada por el silencio y las palabras, por el cariño taciturno y el resquemor de él, por la amargura y la creciente tirria de ella.

Al desdeñar, por segunda vez, en la romería, la sugerencia ya explícita de la Vieja y, poco rato después, el avance sexual de su esposo, Yerma se cierre ya definitivamente el camino que llevaría a la maternidad, pero la tragedia correlativa ha sido cuajada ya por esa palabra y ese silencio susodicho, la naturaleza de los dos al unirse dos personas de la casa seca, criaturas de silencio.

Detrás está el sistema social que une a dos personas por circunstancias muchas veces foráneas a su aquiescencia: resonancias de “Bodas de sangre” anticipación de “La casa de Bernarda Alba”.

La gran plétora de consejos en Yerma- consejos ofrendados todos ellos a la protagonista, con singularidad del “¡Que ahonde!” de Víctor, e implícitamente éste se propala a través de la cónyuge y podemos conjeturar que de allí no pasa- enfatizan la ambivalencia fundamental de la obra. Estos consejos de la Vieja, María, Las Lavanderas, la Vecina1, circundan en torno a la cuestión de la culpabilidad: ¿A quién se debe la esterilidad del matrimonio entre Yerma y Juan? igual que la danza de apertura y clausura de los esposos, el tacto de la culpa existe en un talente de angustia entre un polo y otro.

Las palabras más borrosas al analizar la obra lorquiana de Yerma, son las de la Vieja. Sus encuestas y disquisiciones en el primer acto rondan del anhelo y los regodeos eróticos enredan que Yerma tiene que resquebrajar más a la sensualidad, entretanto que revelan que Yerma sí hubiera podido suministrar al regocijo sensual con Víctor. La reseña que ofrece la Vieja de la casta de Yerma-“*Buena gente. Levantarse. Sudar, comer unos panes y morirse. Ni más nada. Las ferias para otros. Criaturas del silencio*”<sup>133</sup> concuerda con la sentencia de Víctor del mismo primer acto:

“*Dile a tu marido que piense menos en el trabajo. Quiero juntar dinero y lo juntará, pero ¿a quién lo va a dejar cuando se muera? Yo me voy con las ovejas. Dile a Juan que recoja dos que me compró y en cuanto otro, ¡que ahonde!*”<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit, p. 69.

<sup>133</sup> Lorca, F. G. (2005).Ibid., p. 65.

<sup>134</sup> Lorca, F.G (2008). Op, cit, p. 63.

Toda una fila de indicaciones adiestradas a Yerma le indican- ambiguamente- que se respalde en el hombre, que dependa de él para ser fecunda La Vieja: “son los hombres los que tienen que amparar” una estrechez percatada en ella, aunque conlleva un yerro tenido en común, la extrañeza de una mutua soltura, una idoneidad compartida. Las Lavanderas en su canción se empeñan sobre el menester de Yerma de “*gemir en la sábana para lograr tener un hijo que gime*”<sup>135</sup>. La Lavandera y Yerma misma se forran varias veces a sí misma la culpa de su estiaje. Por otra parte a Juan como bien se le endosa imperecederamente la culpa de la esterilidad de Yerma y que decía: “*debías ser menos inocente*”<sup>136</sup> de La Vieja es la bifurcación del perenne consejo de que Yerma se ampare en el hombre o en los hombres- se convierte en seguida en una imprecación contra “*los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos.*”<sup>137</sup>.

En el cotilleo de las lavanderas la primera- la que defiende consistentemente a Yerma contra las críticas de las otras cuatro- comenta: “*él tiene la culpa; él: cuando un padre no da hijos debe cuidar de su mujer.*”<sup>138</sup>

Canta la lavandera 5: “Dime si tu marido guarda semilla  
para que el agua cante  
por tu camisa.”<sup>139</sup>

Yerma por su parte, culpa y achaca a Juan, cuando no a sí misma. Saliendo de la casa de Dolores la conjuradora ya requetebién recopiladas las esperanzas y la angustia que se han canjeado en su delicadeza, afluyendo rectamente a Juan la falta de deseo, de goce sexual que por implicaciones le han criticado a ella:

“*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.*”<sup>140</sup>

Se trata de una doble diagnosis, puesto que a la falta de ganas de ella, de parte de Juan se une la falta de ganas de hijos: “como nos los ansía (a los hijos) no me lo das”. Claro que en ella, de limpieza ascética y no dionisiaca, las dos faltas son una, ya que para Yerma la razón de ser la unión sexual es la procreación.

La romería, marcadamente más mundana que beata, representa el repudio definitivo por Yerma de cualquier otro recorrido a la fecundidad que no sea el de la legitimidad. Este momento no representa, sin embargo, una encrucijada. El único momento, si, vibrante de otras posibilidades que el lecho matrimonial es la escena de la partida de Víctor, escena cargada de deseo, potente de promesa fecundadora, tensa del encuentro entre clausura y apertura.

Yerma: ¿Te vas con tus hermanos?

---

<sup>135</sup> Lorca, F.G (2008). *Ibíd.*, p. 90.

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 68.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 86.

<sup>139</sup> Lorca, F. G. (2005). *Op. cit.* p 89.

<sup>140</sup> Lorca, F.G (2008). *Ibíd.*, p.116.

Víctor: Así lo quiere mi padre.

Yerma: Ya debe estar viejo.

Víctor: Sí. Muy viejo.

Yerma: Haces bien de cambiar de campos.

Víctor: Todos los campos son iguales.

Yerma: No. Yo me iría muy lejos.

.....

Yerma: Para los hombres, sí, pero las mujeres somos otra cosa. Nunca oí a un hombre comiendo: “¡Qué buenas son estas manzanas!”. Vais a lo vuestro sin reparar en las delicadezas. De mí sé decir que he aborrecido el agua de estos pozos.<sup>141</sup>

El desplazamiento de Víctor que romperá el triángulo afectivo y sensual halla eco en el deseo de otros aires de Yerma. Como no se permite irse con Víctor, ni él pedirselo, queriéndolo ambos, la invitación tendida por La Vieja a Yerma en la romería, para encontrarse con su hijo detrás de la ermita y huir con él y vivir los tres juntos, no es más que una pordiosera xerocopia irónica del único auténtico embaucamiento de fuga baqueteado por la mujer infértil. Más potente es la palabra mutis que la pronunciada. Al desdeñar, furiosa, el avance sexual de Juan inmediatamente después de su discusión fuerte con la Vieja- avance hechos esta vez sí con el auténtico deseo sexual cuya falta hacía rabiarse a Yerma contra “la cintura fría” de su marido y contra el hombre que “*te deja en la cama con los ojos tristes mirando el techo y da media vuelta y se duerme*”<sup>142</sup>, Yerma pierde ya toda la oportunidad de ser fecundada. A pesar de la fuerza de la acusación lanzada por la Vieja en la misma escena: “*la culpa de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuela se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva.*”<sup>143</sup>

Yerma vio que a pesar de todo la sigue amando mientras que ella a él, no, cuando el amor- o por lo menos el deseo- se vio ya como ineludible para la fecundación de la mujer. Vocifera Yerma: “*No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación*”<sup>144</sup>. Paradójica garantía ésta, que son el rescate y el extravío unidos, enchiquiteado el vituperio dentro de la manumisión de ella en un clásico fármakon<sup>145</sup>.

Yerma y Juan son, pues, una pareja de sol y luna que nunca se juntaron para hacerse una, otro suplicio como lo de los horripilantes triángulos de “Bodas de sangre”: El Novio/ La Novia; Leonardo/ La Mujer; Leonardo/ La Novia. Semeja esto la multiplicación en la tragedia de Yerma y Juan, como en la anterior, del guarismo en el blasón de Juan y Yerma (ésta y las cuñadas), como lo exteriorizaba con dolor, son tres contra mí, según le comenta Yerma a María, las tres mujeres que salen de la casa de Dolores (ésta, Yerma, La Vecina 1) y, por supuesto el triángulo mismo.

<sup>141</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 107.

<sup>142</sup> Federico García Lorca, (2002). “Yerma Doña Rosita la soltera”, op, cit., p, 29.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p, 134.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p, 117.

<sup>145</sup> La expresión griega “*toxicmn*” “*phármakon*” significaba literalmente veneno (*phármakon*) para flechas “*toxicmn*” pues existía la costumbre entre muchos pueblos de la antigüedad de untar con veneno las puntas de las flechas para que su efecto fuera aún más letal.

En las nupcias de Juan y Yerma se unieron desecación con sequedad, amargura con congoja, silencio con voz y voz con silencio. El sitio dramático, el locus de la tragedia, en Yerma es ese cielo liminal entre los tornillos de las contrariedades binarias y, lindantes con cada polo, ese ponedero anidado tanto por Yerma como por Juan, aliados textuales por casta y por naturaleza.

Dentro de este nidal, Yerma es el elemento divergente, abjurando de su potra; Juan el que se responsabiliza sin considerable cuestionamiento, aunque la suya sea una mansedumbre triste. Pero, bien marido, no es unívoco Juan, sino que son levantiscos los dos: Yerma, contra su destino-llegó al matrimonio con el nombre ya puesto-, su inobservancia del papel femenino tradicional; él, contra el vehemente social, cogido por voz de su mujer, de que engendre hijos. Están pillados Yerma y Juan, amarrados por la circunstancia social y biológica, yuxtapuestos en una sinalagmática y permanente desunión.

Ésta tiene por cierto que es poco mujer por durar estéril y hasta llegar a sentirse marimacho: “*Ojalá fuera yo una mujer*”<sup>146</sup>. Y con María en el segundo acto: “*Muchas veces bajo yo a echar la comida a los beyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre.*”<sup>147</sup>

Juan le echa en cara a Yerma un “*Lo que pasa es que no eres una mujer verdadera y buscas la ruina de un hombre sin voluntad.*”<sup>148</sup>, comentario que colisiona irónicamente con la auto-percepción de Yerma, puesto que para Juan la no feminidad de su mujer estriba en no satisfacerse de lo que goza y en reivindicar cuchareamente la voz de la disconformidad. Porque: es Yerma quien se adueña la palabra en la obra y, aunque enmudecida por Juan, sigue querellando la voz; apropiándose así un papel masculinizado<sup>149</sup>.

Y es Yerma quien impone silencio, antes de hacerlo Juan, en su discusión fuera de la casa de Dolores: “¡Cállate!” “No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más”, como antes en el Acto II “Te ruego que no hables. Deja quieta la cuestión”

Declara Yerma a María que “*Acabaré creyéndome que yo misma soy mi hijo*”<sup>150</sup>, y dice al final su frase famosa “... *¡yo misma he matado a mi hijo!*”<sup>151</sup> - cuarta paradoja de Yerma- ésta es, metafóricamente, madre e hija, engendradora y engendada, de su odio. El odio cobra la existencia propia; llega a existir a la vez dentro de Yerma y aparte contemplado por ella. Un ejemplo mayúsculo en los tres dramas rurales de Lorca son las nanas. En “Bodas de sangre” la nana cantada en casa de Leonardo Félix, en el cuadro segundo del primer acto, contiene la síntesis de toda la historia de Leonardo y La Novia, que arrastrará a todos a la tragedia. En “La casa de Bernarda Alba” la canción de María Josefa será la destilación de todo lo no hablado, todo el erotismo reprimido, que desencadenará en la tragedia. También en Yerma cumple una función sintetizadora la nana. La obra se abre con la tan comentada nana de Guadix:

---

<sup>146</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 79.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>149</sup> [http://www.asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH\\_09\\_2.pdf](http://www.asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH_09_2.pdf)

<sup>150</sup> Federico García Lorca, (2002). “Yerma Doña Rosita la soltera”. Op, cit., p. 36.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 36.

A la nana, nana, nana,  
una chocita en el campo  
y en ella nos meteremos.<sup>152</sup>

Esta ausencia que es la nana la añoranza del niño por venir se convierte en presencia, cuando el vacío literal y figural en Yerma se llena de odio. Robert Lima, en su estudio “Cumbres poéticas del erotismo femenino”, nos recuerda que “el término “nana” tiene doble referente. Se usa el mismo significante para la canción y para la mujer que la canta”.<sup>153</sup>

## 2.7. Los emplazamientos alegóricos:

La división en cuadros concede un eficiente uso de los lugares dramáticos, que no son en absoluto neutrales. Los personajes se mueven en espacios interiores (cerrados) y visibles (abiertos)- algunos inferidos en configuración curvada, como los cuadros 1y3- en los que hallamos una compenetración espacio-personaje. Son espacios que son transitivos de un arquetipo de confrontación binaria con la alternancia dentro-fuera y en los que se vuelve a reproducir el contraste entre lo estéril y lo vivificante:

la casa de Yerma (cuadros1,4) y la de Dolores(5) frente a los otros tres exteriores. Los primeros proyectan interiores domésticos (1y4), sombríos, con sensación de vacío, sin vida, expresión de una absoluta monotonía en los que el autor resalta el negro de los vestidos de las hermanas de Juan con el blanqueo (todo el día) de las paredes, y en que pone de relieve la falta de colorido de la existencia de estas mujeres, de Yerma realmente, personaje que gravita siempre sobre la escena.

La casa se configura así como metáfora global de reclusión, aspecto que desarrollará magistralmente en “La casa de Bernarda Alba”. A aumentar esta sensación contribuye la presencia de la puerta, donde se sitúan las hermanas de Juan en actitud vigilante, símbolo de confinamiento, de no apertura, de barrera y, por extensión, de represión sorda. En esa casa está guardada la honra de Yerma: “*Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí*”<sup>154</sup> dice Juan a sus hermanas cuando las lleva a ese recinto para convertirlas en “carceleras” de su mujer. Y, ante las salidas de ella, le dice: “*No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.*”<sup>155</sup>

En Yerma, la contraposición dentro/fuera es muy reiterativa, y expresa puntualmente los modos de ser y de vivir de los personajes. En un sentido general, la Muchacha2, que en el debate asume una actitud libre, de mujer emancipada, nos hace saber hablando con Yerma: “*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 no voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas.*”<sup>156</sup> Pero serán Yerma y Juan en su constante incomunicación, los que nos darán toda la perspectiva del tema.

---

<sup>152</sup>Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p 49.

<sup>153</sup> Lima, Robert: “Cumbres poéticas del erotismo femenino en Hispanoamérica”. En Revista de Estudios Hispánicos, n 18(1), Saint Louis, enero 1984, p. 41.

<sup>154</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 94.

<sup>155</sup> Ibíd., p. 98.

<sup>156</sup> Lorca, F.G. (2002): “YERMA Doña Rosita la soltera”. Op, cit., p. 99.

Esta advertencia de Juan: “sabes que no me gusta que salgas”. Yerma responde: “Nunca salgo”, y Juan sentencia después: “*La calle es para la gente desocupada.*”<sup>157</sup>

A la casa de Dolores, la conjuradora (cuadro 5) que conoce medios contra la infecundidad (“oraciones e yerbajos”), afluye Yerma para inquirir humedecimiento a su sequedad, otro cobijo oscuro que acentúa su simbolismo porque allí irán Juan y sus dos hermanas a buscarla, acongojados por el qué dirán: una mujer sola no puede salir de noche porque las calles están llenas de machos y en ellas ‘hay zumayas para cazar’.

Por esa razón Yerma, entrullada en lo que considera un sarcófago, busca la ‘leche fecundadora de Juan’ y sale a otros espacios, espacios exteriores donde cree poder encontrar un jarabe empalagoso a su quinina amarga, porque le quema el amargor en la garganta, porque tiene pan tierno, requesón y cordero asado, pero le falta la libertad y tiene aridez.

Los espacios exteriores (cuadros 2, 3, 6) se sitúan en el terruño andaluz, en pleno día: las mujeres vuelvan al pueblo desde los campos de aceitunas, a donde han ido a llevar puchero a sus cónyuges; van de palique, aunque trotan de voladas (dejaron los nenes durmiendo en casa). También el torrente es lugar de reunión. Allí, las lavanderas, el coro de la tragedia clásica, revelan, reprochan, cantan alegres, y Yerma está alejada del cuadro pero con expresiva presencia en él.

El cuadro 6, en la montaña, insinuante de todas las “indirectas” adelantadas a los espacios abiertos y su simbolismo, erige una auténtica festividad de los ritos de la fertilidad. Nuevamente la disparidad citada, aquí más reforzada todavía. En torno a la ermita, mujeres y hombres, en total libertad, bailan y cantan en esa danza báquica llena de menciones sexuales: se trata de la romería de los cónyuges secos, clarividente en la que se celebra cada 5 de octubre en Moclín, en las últimas estribaciones de la Sierra de Granada. Allí purifican las perduraciones idólatras en la farra eclesiástica, presidida por la imagen del Cristo del Paño.

Las romeras estériles acuden a pedir “fruto en las entrañas” al santo y, elementos pagano, a encontrarse con ese río de hombres solos que arrían de la sierra cargados de morapio.

## **2.8. Estructura y personajes:**

El acto I se estrena con un panorama onírico (“la escena tiene una extraña luz de sueños”) que tiene acepción trayecto-rial: un pastor sale de puntillas mirando firmemente a Yerma y lleva de la mano a un chigüín trajeado de blanco. Yerma duerme y tiene a sus pies un tabanque de costura. La utopía y la sustantividad se funden en la vida de Yerma; el pastor (Víctor en sus sueños), el exclusivo “caballo” que la hizo “sentir”, cuando eran adolescentes, y que la hizo temblaquear hasta zumbarle los dientes al cogerla en sus brazos para piruetear la acequia; el niño, estampación de sus sueños de maternidad.

Pero este anhelo se languidecerá de inmediato: su realidad, el capacho de bordar, único ente en escena, y Juan como habitante de esta casa, dejan escaso margen de perplejidad con relación al sentido que el autor pretende semejar: las faenas hogareñas y el lar como lugar de enclaustramiento, que vendrá ya de un tono prosélito en los parlamentos de Juan: “La calle es para gente desocupada”, “Ya sabes que no me gusta que salgas”, “Estás mejor aquí”.

---

<sup>157</sup> Doménech, R. Op, cit., p. 147.

La realidad se colorea ostensible, en su vida se va a achicar a esos cuatro tabiques, pero ella tiene esperanza, florece prendando a su cónyuge -aunque más adelante dirá que se dio su padre y ella lo aceptó-, la “postre” que espera llegará algún día: “Claro que todavía es tiempo. Elena tardó tres años, y otras antiguas, del tiempo de mi madre, mucho más.”<sup>158</sup>

En estos primeros diálogos entre los desposorios ya encañonan las disparidades entre los dos. Yerma es una mujer hambrienta de la vida, risueña, abierta a venerar y convidar toda la lisonja que lleva dentro: custodia a su marido que brega hasta las mil, lo apapacha y lo besuquea -tomando ella la iniciativa-, acota Lorca, pero la obcecación por procrear un hijo origina a acongojarla y se alzan las afeas. Él que ni quiere “agujerar” el tema y Yerma cavila en voz alta:

“No. No me repitas lo que dicen. Yo veo por mis ojos que eso no puede ser... A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que la gente no sirven para nada...”<sup>159</sup> Con María su íntima se nota afectiva y dadivosa: la besa, se desternilla, le crecía cariñosamente el vientre entre las manos al saber que ‘tiene un fruto’ y le da consejos sobre lo que tiene que hacer.

Ante Víctor vibra, se combinan en ella el pusilánime y la timidez, jocunda al ver su andar rústico y, al salir de escena el pastor, acude al espacio que ha ocupado como queriendo jadear/parar, en esa mueca cínica y emocional, el aire que él ha respirado. Y a través de este gesto y del efímero diálogo entre los dos, escudriñamos lo que en cuadros se evidenciará como otro de los subtemas de la obra: el chasco amoroso. Víctor hubiera podido ser el agua que tal vez haría refrescar su sedienta (la falta de amor, se insinúa en la pieza, influya en la infecundidad) y, a la vez, el hombre amante. Juan es el marido que le dio el pastor Enrique, padre de Yerma, y que ella aceptó para padre de su hijo, nada más. Hay también en estas insinuaciones una crítica social a los matrimonios concertados, sin amor.

Juan es el hombre pragmático, encariñado al trabajo consuetudinario, que no deduce a su mujer ‘en la alfombra amorosa’, ni en el sexual (como se insinúa en varios pasajes de la obra), ‘un caballo sin leche’ – en la simbología Lorquiana- la vida enseñó al hombre que en la vida terminará por romper , y es que se deja una madre para hacer madre a otra mujer, pero Juan preocupado como está por henchir su heredad; irriga los campos, durante la noche para que produzcan (mientras él se hace más seco y enjuto, como si creciera al revés), compra más ovejas para su redil, y cuenta, majaretamente, la plata.

Las diferencias de índole psicológica entre Juan y Yerma se enfatizan con un cónyuge tan desigual en talento y sensiblería. No hablan de la misma lengua, el tono imperativo con que finaliza el acto pondrá más de relieve el vacío de su relación con Juan al preguntarle Yerma si lo espera (para acostarse con él), él responde que estará regando para, a continuación añadiendo “Vete a la casa. Te acuestas y te duermes.”<sup>160</sup>

María representa todo lo que Yerma anhela su marido la quiere, va a tener un hijo a los cinco meses de casada, que concibió estando descuidada, cantando, (Yerma lleva dos años y veinte días: como apunta con matemática precisión). A diferencias de la protagonista que posee

---

<sup>158</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 59.

<sup>159</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., pp. 52. 53.

<sup>160</sup> Lorca, F.G. (2002). Op, cit, p, 102.

un conocimiento intuitivo de la maternidad, María está poco enterada y le pide consejos sobre lo que debe hacer.

Entretanto el autor no presenta Víctor como el hombre que desadormeció las sensibilidades de la protagonista y que viene a revalidar su disparate siniestro, en el segundo acto, nos esmerará su idiosincrasia: no se desiguala mucho de Juan.

En el cuadro segundo de este primer acto, enmarcado en plena naturaleza, hace su aparición La Vieja herética, un personaje muy bien singularizado en la obra: es una mujer de ‘faldas en el aire’, con catorce hijos, cinco de ellos muertos (de nuevo la estampa acídula de los sueños de Yerma), prosopopeya del papel doméstico de la mujer, que se ha regocijado de la vida (de esas vidas femeninas recreadas en la obra), y que contrae los desempeños de esposa y madre exquisitamente. El encuentro, el diálogo con Yerma, dilata de abrigo el conocimiento de la protagonista.

Al pedirle consejo Yerma sobre lo que debe hacer para tener hijos, la Vieja pone al descubrimiento la frustración amorosa de la joven: ella no tiembla cuando Juan se le acerca (sí a Víctor) porque sólo se entrega a él pensando en el hijo. La vieja le replica que los hombres tienen que ‘paladear’ la mujer, ‘deshilar las tranzas’ y dar de beber agua en la misma boca. Pero encontramos, así mismo, la insinuación al chasco sexual “*¿Qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y da media vuelta y se duerme?*”<sup>161</sup>

Le confiesa Yerma a la Vieja, este personaje de la Vieja a pesar de individualizar el arquetipo de la mujer ‘antediluviana’, en materia de moral sexual es de mentalidad abierta. Ella le opinaría a Yerma, en el último acto, que se concede a su hijo, que es ‘de buena leche’, y en cuanto a Juan, entrañas y herramientas, ‘caballo e yacija’ hay en su casa para que no cruce la calle. Pero no es eso lo que quiere Yerma: ella no se “doblaría” a otro hombre. La honradez de Yerma está en sus ojos y en sus palabras; además, tiene un cuerpo sensual, y cuando pisa al fondo de la calle ‘relincha el caballo’ y se le ‘escurre leche’.

Por eso la Vieja cree que merecía otra cosa, no simiente podrida que encharca los campos (con este símbolo alude a la esterilidad de Juan). La sapiencia, la voz de la mundología de la Vieja, la hace enmudecer aunque, veladamente, encarna a lo que con todo fulgor traslucirá de guisa inarmónica en el último acto: el ‘seco’ es Juan y ella podría ‘cabalgar’ a otro ‘caballo’:

*“¡Ay qué flor abierta! ¡Qué criatura hermosa eres! Déjame. No me hagas hablar más ... Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú sabrás. De todos modos, debías ser menos inocente”*<sup>162</sup>.

Casi al final del cuadro se muestran ‘las escorias sentimentales’ de Yerma hacia Víctor y Juan. Víctor, al que siente cantar (una expresiva canción que invita al pastor a no dormir solo) con una voz “como chorro de agua que te llena la boca” (nuevamente el agua como símbolo de fertilidad), hace su aparición en escena cuando ella está sentada pero, al entrar él, lo mira, se levanta, se acerca.....

---

<sup>161</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 69.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p, 69.

Se produce entre ambos un sigilo retórico que se enfatiza con la omisión de gestos. Ella temblequea, vuelven a atañer y mirarse medrosamente (Lorca ha querido sedimentar en la mirada la seducción de ambos, sus delicadezas recíprocas, un caballo fuerte del campo andaluz y una paloma granadina blanca) e intercambian unos efímeros y secos parlamentos sobre talantes:

Víctor es vivaracho, Yerma no es entristecida pero tiene fundamentos para estarlo, Juan es enfoscarsado y de carácter hurraño. Lo que demostrará en la escena que cierra este primer acto, que trancha la ilusión precedente (centrada en Víctor) y enfrenta de nuevo a la protagonista con la realidad: con destemplanza, Juan afea a su mujer por no estar en casa, circunstancia que dará que hablar a las gentes (la honra entendida, no como virtud interior, caso de Yerma, sino como reputación pública).

El comienzo del segundo acto se sitúa en plena naturaleza (con señales sugeridoras de lo fecundo, tema típicamente lorquiano), en el riachuelo donde blanquean la ropa las mujeres, un espacio social que sirve de ‘coliseo de chismorreos femeninos’, de cotilleo, donde aparece el pueblo, las otras y los otros, el personaje colectivo representado por el coro de seis lavanderas. De nuevo se inscribe al tema del honor y la honradez: salvo la lavandera 1, que resguarda a Yerma, las restantes la troncan en blanco de sus afiliadas lenguas:

Yerma habla con Víctor y lo mira, mientras el cónyuge está en un limo, como una luciérnaga al sol; las dos hermanas de Juan, desde el primer amanecer no hacen nada que pepear, han pasado de cuidar la iglesia a avizorar a su cuñada y convirtieron esa casa en un mausoleo ... pero lo más interesante de este cuadro 1 del segundo acto, abarrotado de dinamismo y maleabilidad, es la canción de las lavanderas, una canción muy sensual que rodea todo el proceso del nacimiento de un hijo, desde el acto sexual hasta el parto, y en que se introduce el tema de la mujer estéril: “¡Ay de la casada seca! / ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!”<sup>163</sup>

Es el cuadro de la exaltación del amor en el que los movimientos de los personajes subrayan el contenido de la acción: las lavanderas “mueven los paños con ritmo y lo golpean”<sup>164</sup> en un meneo que revive el ritmo vital e, inclusive, el ritmo del acto físico del amor. Y de nuevo la dicotomía: sequedad-fertilidad, y el crecimiento y trágica misantropía de la heroína frente al resto de ‘caballos’ y ‘palomas’ porque ajeno estrujamiento se zarandea sobre ella: la malevolencia de las gentes del pueblo que la ‘culpan’ de no tener hijos, como si fuera su culpa, lo que se deduce como algo ignominioso.

En evidencia con este cuadro tan vigoroso y resplandeciente, la segunda parte de este acto, en casa de Yerma, socavará en el hermetismo intrínseco y en la incomunicación: no habla ni come con su marido y cuñadas, y los ve ya como ‘contrincantes’, “*son tres contra mí*”<sup>165</sup>. Para Juan, Yerma hubiera podido simbolizar la paz, el sosiego, en casa domesticidad por la calma: debe estar, ‘enclaustrada’ en la morada y cuando salga no debe ni bisbisear con nadie: “*Cuando te den conversación, cierras la boca y piensas que eres una mujer casada.*”<sup>166</sup>

De otra orilla lorquiana vemos en la descripción pintada del ‘machote’ Juan que no duerme tranquilo. Víctor, como descrito supra, nos revela en este acto su analogía con el otro hombre de

---

<sup>163</sup> Lorca, F. G. (2005). Op. cit., p. 88.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>165</sup> Lorca, F. G. (2005). *Ibid.*, p. 103.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 99.

la tragedia, Juan. Se muestra insensibilizado –‘un caballo que no escurre leche cuando se acerca sensualmente la paloma suave’ -a los requerimientos ‘opacos’ de Yerma.

Cuando ya dilucida desatender el lugar, se va a despedir de ella; aterrada, y entibiada a la vez, la protagonista le dice que se iría muy lejos (¡con él!), y Víctor le responde que todo es lo mismo, las mismas ovejas tienen la misma lana, y cada oveja con su pareja, y sin determinación y manía, la ‘paloma’ se hará carroña. Ni la reminiscencia que le trae Yerma a la memoria cuando la aferró en sus brazos, ‘enmienda’ sus delicadezas: “Todo cambia” dice intrincadamente. Para Yerma nada mudó porque “*hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye pero si salieran de pronto y gritaran, llenarían el mundo.*”<sup>167</sup> Es un ‘aullido’ recóndito que la incinera (su amor por él) y que se zambulle antes de exteriorizar de su plumaje zurito: “*No se adelantaría nada. La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado.*”<sup>168</sup> Responde Víctor.

El clímax de la tragedia luce –oscuramente- al comienzo del acto tercero:

Yerma se fue a buscar a casa de la conjuradora ‘ungüentos’ -que no encuentra- a su ‘estiaje’. Cuando piensa que jamás concebirá un hijo “*me cubre como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas ...*”<sup>169</sup>

El cambio de sentimientos hacia Juan lo estalla de forma resonante: no le tiene cariño aunque sabe que es su señora fianza recreativa. La estimativa a la desidia del cónyuge deja conjeturar asimismo el malogro sexual y amoroso a la que ya se refirió: “*cuando me cubre, cumple con su deber, pero ya le noto la cintura fría (...) y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.*”<sup>170</sup> La tragedia se arroja más con la arribada de Juan y las hermanas que han ido a buscarla, a reñirle su marcha fuera de su azotea, pero la ‘albura escrupulosidad’ de Yerma que ensalza a gritos, nadie podrá tiznarla porque –la paloma no apapacha un ajeno pichón –y Yerma sobre sus pechos hay olor de varón.

## 2.9. De la asfixia penosa a la hecatombe:

El cuadro final de la obra inicia, como el primero, con una cantilena, pero ésta no exterioriza ya de calor conyugal sino de cisme erótico de los ligámenes nupciales. Introducía, así, el entorno epicúreo, libidinoso, que se ‘calentará’ en la romería, y esgrimirá de marco a la tragedia. Toda romería es un acaecimiento pintoresco establecido por la interacción de distintos ámbitos. En ésta se entretajan dos grupos de romeros: 1) las “casadas secas” que escudriñan coadyuvo en el plano eclesiástico para zanjar el problema biológico que las espolea; 2) el “río de hombres solos”, con el inquebrantable y vandálico tesón de la sexualidad autonomizada.

En el peldaño objetivista, la pauta humana es guiada por el olfato y el vehemente vigoroso de manipulación. Una romería en la que sobresale la liviandad no constituye una farra, sino una “orgía”; no está cuantiosa por la pericia eufórica del arrobamiento; se halla zamarreada por la prueba enardecedora del vértigo.

---

<sup>167</sup> Lorca, F.G. (2002). Op, cit., p. 32.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>169</sup> Alvar, M. (1990): “*Símbolos y mitos*”. Editorial EBCOMP: Madrid, p. 193.

<sup>170</sup> Federico García Lorca, “Yerma Doña Rosita la soltera” (2002). *Ibid.*, 127.

El vértigo del erotismo y el vértigo del rencor aniquilador se darán cita, coherentemente, en esa escena afanosa y lúgubre a la par. En este mundo embarullado y rajado, Yerma exterioriza su postura amoladora a través de la flema de una copla:

Escucha a la penitente  
De tu santa romería.  
Abre tu rosa en mi carne  
Aunque tenga mil espinas.<sup>171</sup>

La Vieja, que en un periquete no había conceptualizado apropiado ‘regatear’ vivo a Yerma, reafirma ahora a ésta en la imagen que le acarrea su esterilidad encepta en su marido, y le sugiere la rotura de la honestidad nupcial y la implantación de frescos lazos con otro hombre. Por manear en el peldaño objetivista, la Vieja conceptúa que el señero óbice para ello, por parte de Yerma, arraiga en el esparcimiento del pueblo y de Juan.

Pero Yerma es una mujer enraizada que procurar zarandearse invariablemente en nivel lúdico, haciendo juego dentro del cauce de eventualidades rajado por las prescripciones que ella estima “normales”, en cuanto erigen guía. “*El agua no se puede volver atrás ni la luna sale al mediodía.*”<sup>172</sup>

Yerma anhela plétora auténtica, la que empapuzza a un alma abastecida de empeño creador en todos los órdenes: “*Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes.*”<sup>173</sup> No cabe puñetera incertidumbre, ante la rémora tajante de hacer juego, el suplicio se le había sobrepujado ya al psique, desfigurando en patinazo.

La vieja exagera aún más a Yerma chillándole “marchita”. “esta palabra pone ante sus ojos, densa e implacable, su situación. “Desde que me casé estoy dándole vueltas a esta palabra, pero es la primera vez que veo que es verdad” de nuevo muestra aquí el lenguaje su poder de condensar situaciones y darles cuerpo, y hacerlas aparecer en toda su plenitud del sentido.”<sup>174</sup> De nuevo enseña aquí el estilo su vigor de coagular trances y darles médula, y hacerlos aparecer en toda su plétora de sentido. Juan ha oído el diálogo de Yerma con la Vieja. De ella podía haber encuadrado el candor de su esposa y su tragedia intrínseca, pero desde su nivel objetivista sigue sin discernir la tesitura porque sopesa como engañoso el ámbito de afán por Yerma respecto al hijo codiciado. Juan achaca la sequedad a causas irreconocibles, incognoscibles, y expone que, si Yerma se aflige por cosas lóbregas, intangibles, él sólo se enfrasca por lo que tiene entre las manos, lo que ve por sus ojos<sup>175</sup>.

Yerma trastoca y enfurece al cerciorarse con toda casticidad que lo más real para ella no es para su cónyuge sino pura utopía foránea a la vida. Con ello se ensancha e ingresa masa ante su ojeadada la sinceridad que había ido encendiéndose pica a pica en su más íntimo. “*Eso es lo que*

---

<sup>171</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 136.

<sup>172</sup> Ibíd., p. 141.

<sup>173</sup> Ibíd., p.142.

<sup>174</sup> Quintás, A. L. Op, cit., p. 190.

<sup>175</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p. 190.

*quería oír de tus labios. No se siente la verdad cuando está dentro de una misma, pero ¡qué grande y cómo grita cuando se pone fuera y levanta los brazos!*"<sup>176</sup>

Juan procura sosegar a Yerma guiándole que la vida es más exquisita sin hijos, sobre todo cuando en no tenerlos uno carece de culpa. Yerma lo coacciona a revelar que en el bodorrio nunca buscó al hijo, sino "la casa, la tranquilidad y una mujer", para "vivir en paz, uno y otro, con suavidad, con agrado."<sup>177</sup> Yerma razona con vehemencia en su cualidad marchita mientras Juan se arrima a ella con deseo de besuquearla. Al barruntar en su ánimo la colisión de estas dos posturas—actitud de desengaño y de repulsión, por su parte de Yerma, y de insaciabilidad erótica por parte de Juan—, ese Juan:

Incapaz de sostener la situación (su presencia en el drama es una constante huida), decide en un instante de tensión final abandonar su épica ausencia y afrontar una aproximación sexual que (en toda la trayectoria teatral de Lorca) es un paso expeditivo hacia la muerte. La represión consciente empieza por el propio título, que debería ser Yermo (pensando siempre en una esterilidad de signo psicológico) y no Yerma, pues tanto por la inquietante certeza de aquél como por los parlamentos de la Vieja, queda claro que no es ella la culpable.<sup>178</sup>

Yerma se halla escarnecida, restringida a condición de 'juguete erótico', de pasto fácil y casero. "Me buscas como cuando te quieres comer una paloma"<sup>179</sup>. Al sentir el roce somático del rostro de Juan, Yerma abronca:

"Eso nunca. Nunca", y estruja trémula el cuello de su esposo, que cae hacia atrás mortecino.

"Es esa atmósfera, Juan entiende el mensaje y desea—por primera vez— a Yerma. Pero es tarde. Ella sólo busca al hijo, y el placer del hombre le produce rechazo. No van a encontrarse nunca, porque Juan no debía trasponer la frontera: Yerma estaba del otro lado, allí donde estuvo antes él, con su dolor, su seriedad, su vida austera sin resquicios. Yerma y Juan son dos víctimas de una cultura que no ha hecho sino destruir su vida de pastores. Pero esa cultura se ha hecho carne en ellos y en todo el grupo al que pertenecen junto con Víctor."<sup>180</sup>

Fuera de sí, reseñando las obsesiones que la acorralaban internamente, vocea: "*Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo!*"<sup>181</sup> En la mente de Yerma se afilian las imágenes del esposo y del hijo, y predomina lúdicamente la del hijo, y, en la imagen de éste, la de todos los seres con quienes hubiera deseado fundar relaciones auténticas de encuentro, "Yerma será ahora estéril, pero no ella; la muerte de Juan es para Yerma el momento en que recobra el sentido de la vida, su libertad: nadie podrá decir ahora que es estéril, sino viuda; por eso Yerma tras matar a su marido, dice a los que se acercan: he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo"<sup>182</sup>

<sup>176</sup> Martín, E. Op, cit., p. 226.

<sup>177</sup> Lorca, F. G. (2005). Op, cit., p.144.

<sup>178</sup> Marful, I, A. (1991): "*Lorca y sus dobles: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*". Editorial: Kassel Reischenberger, p. 190.

<sup>179</sup> Doménech, R. Op, cit., p. 102.

<sup>180</sup> Degoy, S. Op cit, p. 169.

<sup>181</sup> Lorca, F. G. (2005). *Ibíd.*, p. 140.

<sup>182</sup> Wentzlaff, C. (2004): "*Pasajes*". Editorial Universidad de Sevilla, p. 264.

Yerma se cede al vahído de la soledad, del vacío y del embotamiento total. Durante toda su existencia escudriñó la plétora cariñosa por encima del amparo. Lo puso a la única misiva de la ilusión. Con causticidad despedazada, a la hora del sumo descalabro prefiere la seguridad en la absoluta esterilidad: “¡Marchita pero segura!”, con la seguridad del inorgánico, del ser inmóvil para el cual la vida creadora ya no funda ni una ventrosa eventualidad ni un escalofriante lío. Al anquilosarse, Yerma se agarrota, se le pinta una figura inmóvil, un nombre endurecido. Es la estéril. Es la seca. Es Yerma.

Lo concluyente es aquí distinguir si la esterilidad y la infecundidad a que insinúa Lorca se apocopan al plano biológico o se acrecientan, más bien, al horizonte lúdico. En el primer caso, se ubicaría muy restringido el alcance humanista de la obra, y ya sabemos que los grandes autores suelen apuntar mucho más allá de lo que descubre una mirada superficial en la letra de sus escritos, el análisis que se lleva a cabo permite desembocar si Yerma constituye radicalmente la tragedia de la asfixia lúdica o “des-ambientalización”,<sup>183</sup> fenómeno degenerativo que bloquea insalvablemente el dinamismo del desarrollo personal.

Yerma es el prototipo de la mujer cercada en todas sus vertientes creadoras. Las salidas hacia la creatividad personal están obturadas por diversos factores oprimentes:

-La postura críptica, exigua o nada lúdico, de Juan, así como su anhelo a ultranza de mantener la certeza en materia de honradez a costas de la libertad creadora de su mujer.

-El apego inasequible de Yerma hacia un hombre, Víctor, menos estanciero que Juan pero más entregado en orden a la procreación de relaciones personales.

-La clepsidra que se desliza rigurosamente y va menoscabando día a día las ilusiones de alcanzar un auténtico encuentro con el hijo anhelado.

## **2.10. Conclusión:**

Miradas sociales ciegas hacia la quemadura de una mujer estéril:

Yerma es la tragedia, o drama con tintes trágicos, como lo llama Lora, de una mujer que no se resigna a su sino, que lucha, por aquello que anhela, la maternidad. Esta lucha es destructiva, fatalista, puesto que no puede evitar en un arrebatado que da muerte a su esposo. Es una historia ligada a la tierra, el contraste entre la protagonista infecunda y la naturaleza fértil que la rodea hace aún más patente el drama. La opresión del mundo social en el que vive Yerma matiza la rebeldía del personaje que no tolera su destino. El ruralismo dota a la historia de una mayor cerrazón de mentalidad, que hace incomprensible otras soluciones al problema que responda en ofensa a la honra. Como todo drama universal, la localización de la acción no se hace patente por parte del dramaturgo, el menos explícitamente; es posible la adaptación a cualquier geografía y cultura.

Esto sitúa lo espacial en segundo plano, porque lo importante son los personajes y la tragedia que los gobierna. Aún así, no podemos olvidar que Lorca la planteó en tierras andaluzas. Es cierto que no lo hizo de una forma marcada en sus acotaciones espaciales, pero sí en los diálogos. El lenguaje de estas tierras andaluzas y de sus personajes, no es propio de España, Lorca logró estallar en todo el mundo, cuantas “Yermas” en el mundo dicen: Yo soy una mujer, un caso real, como cualquiera. Soy una mujer, pero soy mujer sin hijos, soy un pozo sin

---

<sup>183</sup> Quintás, A. L. Op, cit., pp, 192. 193.

agua, soy un árbol sin frutas, la naturaleza creó abejas para dar miel, y yo soy una víbora que solo tengo veneno, así de fuerte como suena, así de fuerte me sonó a mí.

A cuantas mujeres ‘secas’ nosotros -“la sociedad”- las dimos bofetadas filosas cada día con nuestras palabras, con nuestros gestos, habladurías, señas... nunca sentimos lo que sienten las ‘secas’ cuando oyen a las carcajadas de un niño, ¿sentimos lo que siente ésta mujer seca cuando hablamos de maternidad? ¿Del cambio de pañales para los niños? ¿Medimos lo que decimos cuando nos enojamos y las tratamos de ‘secas’?, ¿valoramos la frase común que dicen en sus fondos a pesar de la diferencia de lenguas y razas?, que es: ‘si lloras por haber perdido el sol, las lágrimas no te permitirán ver las estrellas, que gris amanecer, mi alma está triste, porque mis entrañas nunca sentirán algo moviendo dentro’. En palabras de Jorge Guillén “Lo sabe todo el mundo, es decir, en esta ocasión el mundo entero: Federico García Lorca fue una criatura extraordinaria” por poder pintar y exteriorizar a todo el mundo una aflicción y dolor mujeril que es la esterilidad siendo un hombre, por eso merece el collar hecho y derecho del paladín femenino por excelencia.

## Conclusiones

Arribamos a deducción de que el itinerario artístico-dramático lorquiano se sacudió por bifurcados bultos en correspondencia con las circunstancias más sobresalidas de su existencia. Su producción abarca un recto socorro a una conglomeración de mujeres aplastadas y afligidas por ramificadas razones, en las más punzantes, figuran el hombre, y la sociedad. El portentoso lorquiano estribó en desorientar a su lector-espectador de manera que se alcance descifrar desemejantemente cada imagen teatral a través de la lectura y el estreno de sus piezas, cada significación simbolista, por el rebuscamiento de la sensiblería del dramaturgo y la incapacidad de circundarlo entre vallas dramáticas, erigiendo una coyuntura enmarañada en la que: Yerma, Rosita, Alba, Belisa, Mariana, simbolizaron un auténtico sufrimiento y arriesgaron a que se las devorase desde el interior.

Se escudriñan metódicamente investigaciones literarias tratando la lúgubre sensiblera padecida por el dramaturgo, que encarnó a sus personajes hembras en su teatro, en boga que el óbito refulge imperecederamente en el oscuro cielo sentimental del dramaturgo, y que el cariño fuera su radiante estrella, creando un oxímoron pareo entre muerte y amor. Otra rosa que brota del capullo literario lorquiano, es el teatro simbolista, que encarna a sus personajes hembras una imagen heterogénea entre felicidad anhelada y pena condenada, colaboró tajantemente a Lorca no por ser una adarga dramática ya que junto a la adarga había el estoque sensiblero con que batallaba para descodificar a su simbólico mundo que sufría acerbos aflicciones.

El círculo de hembras lorquianas pule la sociedad sucia y enjalbega más que nada el sexo femenino. Por añadidura el macizo amparo de Lorca a las mujeres, enteramente se notó en el victimismo feminista que padecieron sus heroínas para vituperar una sociedad española machista como punto de inflexión, luego superpone claramente sus sensiblerías lo que presenta esas imágenes de azotadas protagonistas. Yerma es el dechado de mujer que se afana inagotablemente por darle un sendero recto a su existencia, un rumbo sin zigzaguo que se sintetiza en un chigüín que tras anhelar con sangre y saliva sus esperanzas quedaron secas tal como lo nota su nombre o sea yermas. la alternativa repetido del anhelo de un fruto en las entrañas y la dignidad corroe su arqueada vida. Juan es la encarnación de un cónyuge con una selvática identidad y ramificada actuación, unas características auténticamente sablistas y estafadoras donde el placer de su existencia es en el entrullamiento de su esposa en el hogar. La ristra de refriegas redundantes con Yerma engendra una enfermedad particular una hipocondría aguda dejando a Yerma hablando con un niño imaginario, un dimorfismo amor/odio, anhelo/desesperanza que se terminó en una escabechina.

En Doña Rosita Lorca se reforma la imagen de la mujer vapuleada por la sequedad y la infecundidad para alzar otro personaje hembra a su vez afligido, se trata de una sequedad, pero desemeja la razón, Rosita una rosa que pronto se marchita, dejando lo lúgubre invadir a jamás su vida, el tema de la honradez que lució en Yerma, resplandecerá de nuevo con Rosita, un prototipo de una espera inesperada, de un corazón nítido que se raya por vituperas sociales, ese teatro crítico de Lorca echó sus chispas sobre la sociedad que abrasa y chamusca a una solterona y relumbra un auténtico paladín de la mujer soltera, sincerado y defensor que zurció en una pieza dramática un padecimiento que jamás se exteriorizó de igual índole, un mundo unívoco que no solo traduce a la soltera, pero a sus intrínsecos torturas recónditas, Rosita sabe que morirá sin su amor a su lado, pero lo que la azotaba, era más monstruoso y cada día exprimía su corazón herido ya por frases que ensordecían sus oídos: la otra se casó hace poco, ¿tú no tienes esposo? A esa soltera no hay quién le clave, mira ya pasó la soltera,

quizá que eso sentía el dramaturgo también, una soledad, una sequedad pero el dolor llega a su clímax, los ríos se secan y los ruiseñores que cantaban Rosita de las mujeres , volaron a otros cielos para no volver jamás, y la Rosita quita su lar, transluce en la obra un tacto abismal de una angustia tocante de la soltera, por eso se le galardona un collar hecho y derecho a Lorca, por encarnar y lucir el tema de la solterona en aquel entonces y en una sociedad que anuda con amares de ganzúas macizas y que censura y emponzoña más que una tarasca lidiando contra estos vendavales brutos con una emoción señera que solo una mujer logra entender, lo que el dramaturgo logró a transmitir y cosquillear los corazones de los lectores para retumbar alto y fuerte que la soltera no es una victima, sino padece una victimización que no le incumbe, soltera no es un yerro, célibe no es una vergüenza, la soltera no es una misógina, la soltera no es una tizona filosa que hiere a su familia, una mujer digna y en el pico del pundonor y que las rescatas somos nosotros quién la carbonizamos con nuestras miradas dichos y nuestros desdenes.

El propósito de la investigación ha sido demostrar la presencia de un dolor de infecundidad/soltería compartido por dos personajes hembras en la obra de Lorca, soltería por ausencia y embaucamiento del amado lo que llevará a la infecundidad, infecundidad por la soltería y la falta de juego del cónyuge, una incógnita mujeril por la pluma centelleante de un dramaturgo. La intención de Lorca fue pues exteriorizar a través de su teatro un dolor femenino pintando y representando un deseo típico femenil. Una estéril y una soltera en Lorca van más allá de un estudio literario bruto, en el sentido de que Yerma y Rosita viven una lucha agónica, la base de esta lucha no es el vivir lujoso, puesto que ambas encarnan la mujer campesina andaluza sino que está próxima de la dualidad amor/dolor, hombre/ausencia, dos mujeres que deberán enfrentarse a su esterilidad dando lugar a un personaje ausente físicamente hijo/novio, entrambas siguiendo abocadas a la frustración amorosa y a la sequedad, este ser deseado, calmado, que nunca logrará ver la luz y nunca regresará de las tierras argentinas solo se quedará este anhelo como si fuera un abismal socavón en el corazón de las dos quemadas, que Lorca supo describir y simbolizar con las palabras de la vieja en Yerna , o sea, con casta y saliva.

## **Anexo:**

No cabe el menor recelo que para circunscribir rigurosamente nuestro corpus y para no invadir jardines que no son nuestros, nos hace falta por lo menos una definición del teatro, un género literario al que pertenecen las dos obras analizadas: Yerma y Doña Rosita la soltera. El DRAE lo define como: *Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos de la escena*. El teatro según dice Juan Carlos ferrari en su libro “Las nueve tías de Apolo”: Es:

1. *Es una actividad artística.*
2. *Es una actividad lúdica de carácter colectivo que nace de la necesidad de expresión que tiene toda comunidad.*
3. *El modo de comunicación primero es el diálogo; en segundo plano: la expresión corporal, la mímica, la música.*
4. *Es la representación de un fenómeno real o no a través de actores que corporizan personajes.*

### **Yerma: 1934.**

**Acto I:** Yerma afligida por no tener un encuentro con Juan.

#### *Cuadro I:*

Yerma una mujer andaluza de la tierra del fénix granadino, una de las afligidas heroínas del desfile de los personajes hembras en el coliseo lorquiano angustiada a que no siente vibraciones en sus entrañas lo que tanto que tanto desea. Para mayor desesperación de esta, su cónyuge Juan, un campesino andaluz no demuestra afán y anhelo a tener este fruto de matrimonio, lo que engendra una preocupación y dolor agudo en los adentros de Yerma, creando una hipocondría Yermana que la deja imaginar la presencia de un niño hablándole con versos.

Parte1: diálogo entre Yerma y Juan, Yerma insinúa y desea el fruto, Juan rechaza y se afana en las faenas campesinas.

Parte 2: el ansia de maternidad hierve en el corazón de Yerma, y se exterioriza en una canción poética abarrotada de simbolismo.

Parte 3: María amiga de Yerma, anuncia la llegada de un hijo, lo que sacude la sensiblería de Yerma, en un oxímoron de ilusión/desesperanza.

Parte 4: aparece Víctor, un hombre que encarna la total hombría, y la virilidad del hombre rústico, le aconseja a Yerma que diga a Juan que trabaje menos, y se ocupe más de su casa , para adornarla con un hijo.

#### *Cuadro II:*

Yerma lleva bebida y comida a su esposo, y en el camino se encuentra con la Vieja que tuvo muchos hijos y resulta un palique caluroso abarrotado de simbolismo y de insinuaciones, entre ella, el temblor de Yerma cuando la llevó Víctor para cruzar, al final del cuadro Yerma se encuentra con Víctor e irrumpen magmas de simbolismos aludiendo a la obsesión de tener un hijo.

Parte 1: una conversación entre Yerma y la Vieja, se cuenta el dolor de Yerma y su incertidumbre para oler olor de cuna en su lar.

Parte 2: se va la Vieja y deja a Yerma zozobrando en un ponto de dudas, se encuentra con dos muchachas mamas, y estalla un calor de mamá por Yerma siendo seca, y se exterioriza su amor y cuidado a los niños.

Parte 3: aparece Víctor, y la vehemencia de Yerma ya no tiene límites, muere de sed pero no hay agua para humedecer la tremenda sedienta.

Parte 4: Juan manda a Yerma que no lo espere, dejándola tejer hilos de esperanza quiméricos, pero sigue esperando y anhelando.

**Acto II:** El pueblo enseña sus crías a Yerma, el pueblo involucra a Yerma.

*Cuadro I:*

Las Lavanderas limpian las ropas, y surge el tema de Yerma, su honor y su fidelidad empieza a perder su fulgor, una mujer es para la casa la aguja y el hilo, solo mira a estas cosas y nos a los muslos de un hombre, Yerma no los vio, pero se diferencian las miradas, y su mirada hacia Víctor irrumpe un volcán de suposiciones inexistentes.

Parte 1: Yerma es el meollo y centro céntrico del habla de las lavanderas.

Parte 2: Canciones sarcásticas en versos Yerma es seca porque ella no gime debajo las sabanas y no anhela el hijo.

*Cuadro II:*

Juan se siente acechado por las miradas de la gente, sus habladurías son flechas filosas en el corazón de su honra, acoge a sus dos hermanas en casa, para ‘vigilar’ a Yerma y enjalbegar su honra y su castidad. La falta de confianza, la sequedad de las entrañas el paso del tiempo aumentan el dolor de Yerma y decide acudir a una curandera para poder salir del laberinto del dolor. Por añadidura Juan se va del pueblo.

Parte 1: discusión aguda y sin piedad entre Yerma y Juan.

Parte 2: segunda conversación entre Yerma y María, ella la complace pero Yerma no aguanta su dolor, y piensa que su sangre se le vuelve veneno.

Parte 3: la conjuradora que podrá curar y provocar el milagro está esperando a Yerma.

Parte 4: Víctor quita el pueblo para no volver jamás.

Parte 5: Yerma está en la casa de la conjuradora para curar su enfermedad, y la persiguen las hermanas de Víctor.

**Acto III:** La pareja sol y luna que nunca tendrán olor de hijo en la cuna.

*Cuadro I:*

Yerma en la casa de la conjuradora anhelando un hijo, ahora ya lo tendrás le dice, y le contesta, lo tendré porque tengo que tenerlo aunque me tire del cabello y me clave con agujas en mis ojos, llega Juan y las cuñadas se estalla una disputa y la desesperación llega a encarcelar a Yerma en un calabozo oscuro de dolor y aflicción.

Parte 1: Yerma en la casa de la curandera, sólo le queda acudir a los rituales de la romería.

Parte 2: otra discusión fuerte con Juan y se van a casa.

*Cuadro II:*

Yerma participa en la romería y en los rituales, con la esperanza maciza y el anhelo de tener ya un hijo tan esperado, la Vieja aparece de nuevo y se aclara el quid de la sequedad, la culpa es de Juan, él es un Yermo está hecho de saliva los hombres que engendran hijos son los hombres de pura cepa, y el hijo de la Vieja lo es, Yerma no ensucia sus faldas, ella siempre enjalbega su honor. Es en la romería que Yerma descubre que Juan no desea un hijo y que está feliz de vivir así lo que Yerma no puede aguantar, y el desenlace trágico resulta en la muerte de Juan estrangulado por las manos de Yerma.

Parte 1: la romería y los rituales.

Parte 2: diálogo con la Vieja, Juan es un río seco.

Parte 3: el collar de la unión entre Juan y Yerma se desgarró, Juan rechaza un hijo anhelado por Yerma.

Parte 4: final trágico, Yerma estrangula a Juan y declara que ha matado a su propio hijo.

### **Doña Rosita la soltera: 1935.**

**Acto I: 1885 Rosita tiene 20 años.**

Rosita una flor que por la mañana se abre y por la tarde se marchita, en su juventud respira la vida y está feliz, amiga de las Manolas fieles a su designación, estas muchachas son alegres y enamoradizas. Entre su llegada y la intervención del Ama (quien deshace la alegría de las muchachas), las manolas y Rosita gozan de un alegre interludio poético adolescente que está realizado en redondillas mayores. La vida de estas tres se contrasta plenamente con la de Rosita.

Ella, a los veinte años esta prometida, pero no a ningún galán misterioso sino a un primo que luego la abandonará para siempre. Por el contrario, las manolas, vestidas de gala, se atreven a

ir "a la Alhambra, las tres y las cuatro solas". Allí supuestamente bajo mirtos "galanes las esperan". A Rosita tales aventuras le están y le estarán vedadas en su vida de rosa cautiva de su Primo.

### **Acto II: en 1900.**

El segundo acto transcurre en 1900. Doña Rosita alcanza su plena madurez, y ya un poco de marchitez asoma a sus encantos.

En este segundo acto el Carmen de Rosita, está colmado de visitas. La del Señor X, un presuntuoso catedrático de economía política que pretenderá a Rosita. Este fastidioso positivista le trae a Rosita como regalo un cursi "*pendantif*". A esta visita la ahuyentan tanto el Tío, quien lo trata con pocas palabras y lo despide a duras penas repitiendo sus agradecimientos, como el Ama, quien, apelando a la magia, ha puesto '*una escoba boca arriba y que el señor se fuera*'. La presencia importuna y el absurdo obsequio del Señor X muestran que a los treinta y cinco años Rosita continua siendo atractiva, pero refractaria a la atención de ciertos hombres que la pretenden. No obstante estos novios potenciales, ella permanece obstinadamente fiel al compromiso de hace quince años.

### **Acto III: Rosita tiene 50 años.**

El tercer acto se deslumbra el vaho, ya pasaron años y años de la ida del primo novio, un desfile de pretendientes fueron rechazados por Rosita, ni los regalos del Señor X, ni la larga esperanza licuó el anhelo de Rosita, ella lo sabía ; sabía que se casó y que nunca regresará pero mantiene la esperanza viva , y sueña siempre como a sus veinte años, vive en su mundo de ilusión, una claustrofobia sentimental, y fuera ya no conoce a nadie la dejan de pasos la señalan de solterona y no hay alguien que la clave, los nardos se ajan y las rosas se afanan, y los ruiseñores que cantaban Rosita de las mejores se volaron para no volver jamás, se borró su amor, murió su tío, El Ama , La Tía , Rosita salen de casa en la oscuridad, Rosita vestida de verde , símbolo de la muerte en Lorca. Rosita murió sin nunca saciar su deseo.

### **Las publicaciones de Lorca:**

#### **Prosa:**

Impresiones y paisajes 1921.

#### **Poesía:**

- ♦ Libro de poemas 1921.
- ♦ Poema del cante jondo 1921.
- ♦ Canciones 1922.
- ♦ Oda a Salvador Dalí 1926.
- ♦ Romancero Gitano 1928.
- ♦ Poeta en Nueva York en 1940.
- ♦ Llanto por Ignacio Sánchez Mejías 1935.
- ♦ Seis poemas galegos 1935.

- ♦ Primeras canciones 1936.
- ♦ Diván del Tamarit 1936.
- ♦ Sonetos del amor oscuro 1936.

**Teatro:**

- ♦ El Maleficio de la mariposa 1919-20.
- ♦ Mariana Pineda 1923-25.
- ♦ La Zapatera prodigiosa 1926-30.
- ♦ Amor de Don Perlimpín con Belisa en su jardín 1928.
- ♦ Bodas de sangre 1932.
- ♦ Yerma 1934.
- ♦ Doña Rosita la soltera 1935.
- ♦ Retablillo de Don Cristóbal 1931.
- ♦ Los títeres de Cachiporra 1928.
- ♦ Así que pasen cinco años 1931.
- ♦ La casa de Bernarda Alba 1936.
- ♦ El público 1930-1936

## BIBLIOGRAFÍA

1. Alonso, Alonso. López. (2002): *La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma*. Alagaba: Madrid.
2. Alonso, Monique. (1985): *Antonio Machado poeta en el exilio*. Anthropos: Barcelona.
3. Alvar, Manuel. (1990): “*Símbolos y mitos*”. EBCOMP: Madrid.
4. Andrés Suárez, Irene. Manuel López, José. Molas, Pedro. Ramírez. (1997): *El teatro dentro el teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Verbum: Madrid.
5. Ariza, José. Luís. Oscar. (1997): *Literatura española contemporánea*. Edinumen: Madrid.
6. Auclair, Marcelle. (1968): *Enfances et mort de García Lorca*. Édition du Seuil: Paris.
7. Balaguer, Menene. Gras. (1983): *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Maignón: Barcelona.
8. Barrientos, García. José. Luis. (2004): *teatro y ficción*. Fundamentos: Madrid.
9. Barthes, Roland. (1985): *L’aventure sémiologique*. Édition du Seuil: Paris.
10. Bernal, César. Oliva. (2004): *La verdad del personaje teatral*. Universidad de Murcia: servicio de publicaciones.
11. Blaschke, Jorge. (2001): *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Robinkook: Barcelona.
12. Bobes Naves, María. Carmen. (1997): *Semiología de la obra dramática*. ARCO/LIBROS: Madrid.
13. Briones, Edmundo. Olivares. (2001): *Pablo Neruda: Los caminos del mundo –Lorca y el triunfo de Yerma-*. LOM: Santiago, Chile.
14. Camps, José. María. (1999): *Víznar o la muerte de un poet*. Servicio de publicaciones: Universidad de Murcia.
15. Castro, Eduardo. (1986): *Versos para Federico: Lorca como tema poético*. Editorial: Universidad de Murcia.
16. Cernuda, Luis. (2007): *Obras Completas*. Tomo 3. RBA: Barcelona.
17. Criado Fidel. López. (2010): *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia: El eros femenino en el teatro de Lauro Olmo*. Arcibel: Sevilla.
18. Degoy, Susana. (1999): *En Lo más oscuro del pozo: figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Miguel Sánchez: Granada.
19. De La Paz, Pilar.Nieva. (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. CSIC: Madrid.

20. Diez, Servén. Carmen, Cirira. Bados, Guiaro Noguera. Dolores. (2007): *La mujer en los textos literarios*. Akal: Madrid.
21. Diocartez, Miriam. Díaz: (1993): *Breve historia feminista de la literatura española*. Anthropos : Barcelona.
22. Doménech, Ricardo. (2008): *García Lorca y la tragedia española*. Fundamentos: Madrid.
23. Felipe, Blas. Pedraza, Jiménez. Cañal, Rafael. González. Marcelo, Elena. (2002): *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Actas de las XXV jornadas de teatro Clásico de Almagro. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
24. Fernández, Gloria. Hernández. (2010): *La sociedad española en su literatura. Análisis de los textos de los siglos XVIII, XIX, XX*. Editorial Complutense: Madrid.
25. Fogo Vila, Joan. Carles. (2011): *La generación del 27 y los paraísos perdidos*. Erasmus: Barcelona.
26. García Melero, José. Enrique (1998): *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*. Encuentro: Madrid.
27. García del Toro, Antonio. (2011): *TEATRALIDAD Cómo y por qué enseñar textos dramáticos*. GRAÓ: Barcelona.
28. Garfield, Evelyn. Picón. Schulman Iván. (1991): *Las literaturas hispánicas*. Published by Wayne State University Press, Detroit, Michigan. Estados Unidos.
29. Gibson, Ian. (1985): *Federico García Lorca, De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Tomo 1, Grijalbo: Barcelona.
- 30 Gibson, Ian. (2008): *Cuatro Poetas En Guerra*. Planeta Madrid.
31. Gilabert. Rosa. Peralta. (2007): *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Fundamentos: Madrid.
32. Gilabert, Rosa. Peralta. (2007): *Teatro, cine y exilio*. Fundamentos: Madrid.
33. Giménez. Leonardo, Azparren. (2006): *Estudios sobre teatro venezolano*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación: Universidad central de Venezuela.
34. Guiraud, Pierre. (1972): *“La semiología”*. ditorial: Presse universitaires de France, Paris.
35. Jiménez, Alberto. (1972): *La Residencia de Estudiantes: Visita a Maquiavelo*. Ariel: Barcelona.
36. Juliá, Mercedes. (1989): *El universo de Juan Ramón Jiménez: un estudio del poeta “Espacio”*. Torre: Madrid.
37. Klinkengerg, Jean, Marie. (2006): *Précis de sémiotique générale*. Fundación Universidad de Bogota.

38. Kosma, Julio. Huelamo. (2003): *Federico García Lorca et Cetera: Nueva aportación sobre Quimera-hacia el triunfo del eros infecundo*. Presses Universitaires de Louvain: Belgique.
39. Lax, Fulgencio. Martínez. (1997): *El teatro en Murcia durante la II República*. Servicio de publicaciones: Universidad de Murcia.
40. Lorca, Federico. García. (2002): *Yerma Doña Rosita la soltera*. Edaf: Madrid.
41. Lorca, Federico. García. (2007): *Yerma*. Espasa Calpe: Madrid.
42. Lorca, Federico. García. (2005): *Yerma*. Colihue: Buenos Aires.
43. Lorca, Federico. García. (2013): *Doña Rosita la soltera Los sueños de mi prima Aurelia*. Alianza: Madrid.
44. Lorca, Federico. García. (2011): *Doña Rosita la soltera*. Alianza: Madrid.
45. Lorca, Federico. García. (2010): *Doña Rosita la soltera*. Espasa Libros: Madrid.
46. Lorca, Federico. García. (2007): *Doña Rosita la soltera*. Espasa Calpe: Madrid.
47. Lorca, Federico. García. (1989): *Antología comentada*. La Torre: Madrid.
48. Lorca, Federico. García. (2009): *Bodas de Sangre*. Colihue: Buenos Aires.
49. Lorca, Federico. García. (1998): *Bodas de Sangre La casa de Bernarda Alba*. Edaf: Madrid.
50. Lorenzo, Luciano. García. (1999): *Aproximación al teatro Español universitario TEU*. Taravilla: Madrid.
51. Lynch, Morla. Carlos. Macías, Sergio. (2008): *En España con Federico García Lorca: páginas de un diario íntimo, 1982-1936*. Renacimiento: Sevilla.
52. Maestro, González. Jesús. (2013): *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*. Verbum: Madrid.
53. Marful, Inés, Amor. (1991): *Lorca y sus dobles: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Editorial: Kassel Reischenberger.
54. Martín, Eutimio. (1989): *Antología comentada*. La Torre: Madrid.
55. Melo, Adrián. (2012): *El amor de los muchachos homosexualidad y literatura*. LEA: Buenos Aires.
56. Mínguez, Ricardo. (2000): *Lorca*. Akal: Madrid.
57. Molina, François. Martín, Elizondo. Ptarick, Molina. (2007): *Théâtre espagnol, Analyse théâtral, interprétation et méthode de traduction*. Editorial: Les presses Universitaires du Septentrion. Lille.

58. Molina, Martínez. Luís. (2003): *Cultura, economía y desarrollo en Lorca en el Alba del siglo XXI*. Servicio de publicaciones de la: Universidad de Murcia.
59. Muñoz Núñez, María. Dolores. (1999): *El análisis funcional del significado*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
60. Nouselles, Alberto.Mira. (1996): *De silencios y espejos: hacia una estética del teatro español contemporáneo*. Edición: Universitat de València.
61. Piñero, Margarita. (2005): *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Fundamentos: Madrid.
62. Poeta, Salvatore. (2011): *Ensayos Lorquianos en conmemoración de 75 años de su muerte*. Editorial: Biblioteca Del Congreso de EE.UU.
63. Porras, Gabriel. (2007): *Julia Martínez vocación de actriz*. Editorial: Libros en Red.
64. Posada, Miguel. García. (1994): *Federico García Lorca*. Vol I. Akal: Madrid.
65. Quintás, Alfonso. López. (2007): *Cómo formarse en ética a través de la literatura; análisis estético de obras literarias*. Rialp: Madrid.
66. Rodríguez, Juan. Carlos. (1994): *Lorca y el sentido*. Akal: Madrid.
67. Rodríguez Pagán, Juan. Antonio. (2003): *Así que pasen 5 años: una propuesta surrealista de Lorca*. Isla Negra: Puerto Rico.
68. Rozas, Juan. Manuel. (1986): *La generación del 27 desde dentro*. Istmo: Madrid.
69. Ruíz, Pedro. Guerrero, y Dean-Thacker, Verónica. (1981): *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Servicio de publicaciones: Universidad de Murcia.
70. Sàez, Asensio. (1996): *Cien artículos*. Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
71. Sánchez, José. A. (1999): *La escena moderna*. Akal: Madrid.
72. Savón, Miguel. Iturria. (2006): *Miradas cubanas sobre García Lorca*. Renacimiento: Sevilla.
73. Schneider, Luís. Mario. (2008): *García Lorca y México*. Universidad Nacional Autónoma de México: México.
74. Serrano, Sebastián. 2001: *La semiótica: una introducción a la teoría de los signos*. Edición Montesinos.
75. Servén, Carmen. (2007): *La mujer en los textos literarios*. Ediciones Akal: Madrid.
76. Sorel, Andrés. (1997): *Yo, García Lorca*. Txalaparta: Navarra.
77. Torner, Enrique. (1996): *Geografía esperpéntica: el espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán*. University Press of America.

78. Trancón, Santiago. (2006): *Teoría del Teatro*. Fundamentos: Madrid.
79. Wentzlaff-Eggebert, Christian. (2004): *Pasajes*. Editorial: Universidad de Sevilla.
80. Zas Friz de col, Rossano. (1996): *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Gregorian University Press: Roma.
81. Zecchetto, Victorino. (2002): *Danza de los signos: nociones de semiótica general*. Abya-Yala: Quito Ecuador.

82 نوال بن براهيم ( 2001). جمالية الافتراض من اجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي. منشورات دار الأمان الرباط . المغرب .

#### Bibliografía consultada:

Lorca, Federico. García. (2010): *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Catedra: Madrid.

عيسى احمد الشملان ( 2005 ) مقالات في المسرح . المؤسسة العربية النشر بيروت .  
وزارة الثقافة دمشق-سوريا  
رونالد بيكوك (1994) الشاعر في المسرح . ترجمة ممدوح عدوان .

#### Diccionarios:

1. *Real Academia Española, diccionario de la lengua española (vigésima tercera edición)*. (2001). Tomo II. Espasa Calpe: Madrid, p, 2143.
2. Ubersfeld, Anne. (2002): *Diccionario de Términos claves del análisis teatral*. Graberna: Buenos Aires, pp, 13, 27.

#### Enciclopedias:

1. Balschke, Jorge. (2001): *Enciclopedia de los símbolos esotéricos*. Robinbook: Barcelona, pp, 141-142.

#### Actas:

1. Laffranque. Marie. (1988): *Lectures actuelles de García Lorca/ Valoración actual de la obra de García Lorca* .Coloquio Hispano-Francés, Editorial de la Universidad Complutense.

#### Tesis:

1. André. Mah. (1997): *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire*. Tesis doctoral, p, 26.

2. Benyounes, Mohamed. (2011): *El hirsutismo en Lorca: hacia una desmitificación simbólica de la mujer barbuda (Yerma y Sonetos del amor oscuro)*”, tesis de magíster, pp, 85, 100.
3. Elvezio Canonica- de Rochemonteix: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*. Thèse présentée à la faculté de Lettres de l’Université de Fribourg, Suisse, pour obtenir le grade de docteur, 17juin 1990, pp, 33,34.
4. García, Coral. Rodríguez: *Teatro Español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*. Tesis defendida en diciembre 2000, bajo la dirección del Prof.Dr. José Romera Castillo, pp, 23,24.
5. Panayotova, Tzvetana. Enero 2006: *La memoria histórica en el teatro de la transición*. Tesis de maestría, Universität des Saarlandes, p, 17.

Tesis consultadas:

1. De Poortere, Suzan. (2009): *El surrealismo en El Público de Federico García Lorca. Análisis de la crítica*. Universiteit Gent.
2. Recio, Virginia López. (2006): *La recepción de Federico García Lorca en Gracia: el caso de Bodas de sangre*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
3. Sierving-Lorenzo, Maria. (2003): *De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia: de Ganivet a Lorca y Cernuda*. Thèse présentée à la faculté de Genève pour obtenir le grade de Docteur és lettres. Université de Genève.

Web :

1. <http://linguisticaunlz.wordpress.com/unidad-1-lenguaje-y-modelos-semioticos/>
2. <http://recursostic.educacion.es/secundaria/edad/4esolengualiteratura/textos/contenidos.pdf>
3. <http://semioticageneralunsa.blogspot.com/2009/05/la-teoria-semiotica-de-algirdas-julien.html>
4. <http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml>
5. [http://www.upv.es/laboluz/leer/books/eco\\_estructura\\_ausente.pdf](http://www.upv.es/laboluz/leer/books/eco_estructura_ausente.pdf)
6. <http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro>
7. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1701/170118447014.pdf>
8. <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/10563/La%20danza%20de%20los%20signos.pdf>
9. [http://issuu.com/revista\\_enlace/docs/edicion1\\_enero\\_abril2009\\_](http://issuu.com/revista_enlace/docs/edicion1_enero_abril2009_)
10. <http://www.erudit.org/revue/annuaire/2004/v/n36/041573ar.pdf>

11. <http://fr.scribd.com/doc/28772174/EL-TEXTO-DRAMÁTICO>
12. [http://red.ilce.edu.mx/sitios/proyectos/cuentos\\_hadas\\_pri13/docs/Elementos%20para%20la%20creacion%20de%20un%20texto%20dramatico.pdf](http://red.ilce.edu.mx/sitios/proyectos/cuentos_hadas_pri13/docs/Elementos%20para%20la%20creacion%20de%20un%20texto%20dramatico.pdf)
13. <http://arteescenicass.wordpress.com/2011/09/30/el-texto-dramatico/>
14. <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=feedback>
15. <http://ilustreshabitantes.wikispaces.com/file/view/LITERATURA+II+UNIDADI.pdf>
16. [http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23\\_07.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce22-23/cauce22-23_07.pdf)
17. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/132871.pdf>
18. <http://lema.rae.es/drae/?val=%20Esticomitias>
19. [http://es.wikipedia.org/wiki/Primera\\_persona\\_\(narrativa\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Primera_persona_(narrativa))
20. <http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia>
21. <http://es.wikipedia.org/wiki/Comedia>
22. [http://es.wikipedia.org/wiki/Auto\\_sacramental](http://es.wikipedia.org/wiki/Auto_sacramental)
23. <http://www.monografias.com/trabajos14/teatro-medieval/teatro-medieval.shtml>
24. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_1\\_017.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_017.pdf)
25. <http://centros.edu.xunta.es/iesastelleiras/depart/lincas/temas/lite/sxviii/xviii.pdf>
26. <http://www.contraclave.es/literatura/movromantico.pdf>
27. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/larra.html>
28. <http://arteescenicass.wordpress.com/2010/03/09/teatro-del-siglo-xx-introduccion/>
29. <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4733/A%20Vueltas%20con%20el%20Posibilismo%20Teatral.pdf?sequence=1>
30. <http://www.abracecultura.com/espanol/Upload/uploadedLA%20MUJER%20EN%20LA%20LITERATURA.pdf>
31. <http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=Primeros%20pasos:%20Fuente%20Vaqueros>
32. <http://www.lavozdeicoddelosvinos.net/>

33. <http://nosvemosenelblog.blogspot.com/2007/08/federico-garca-lorca.html>
34. <http://perso.wanadoo.es/webalumnado/mjg-generacion27.pdf>
35. <http://lema.rae.es/drae/?val=gueto> <http://lema.rae.es/drae/?val=gueto>
36. <http://cuadernodelasletras.blogspot.com/2009/04/lorca-y-la-barraca.html>
37. [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/10/madrid/1357854410\\_721701.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/01/10/madrid/1357854410_721701.html)
38. [http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Vald%C3%A9s\\_Guzm%C3%A1n](http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Vald%C3%A9s_Guzm%C3%A1n)
39. [http://www.culturandalucia.com/FEDERICO\\_GARCIA\\_LORCA/Federico\\_Garcia\\_Lorca\\_ARTICULOS\\_Una\\_vida\\_breve.htm](http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_ARTICULOS_Una_vida_breve.htm)
40. <http://lema.rae.es/drae/?val=s%C3%ADmbolo>
41. <http://es.wikipedia.org/wiki/Simbolismo>
42. [http://www.portalcultura.mde.es/Galerias/revistas/ficheros/R\\_Ejercito\\_835.pdf](http://www.portalcultura.mde.es/Galerias/revistas/ficheros/R_Ejercito_835.pdf)
43. <http://es.wikipedia.org/wiki/Decadentismo>
44. <http://es.wikipedia.org/wiki/Esperpento>
45. <http://www.frasescelebresde.com/frases-sobre-los-simbolos-patrios/1/>
46. <http://dichoqueda.com/9072>
47. [http://www.la-oracion.com/recursos/frases-de-reflexion/quote/tag/fecundidad.html#.UnRW\\_XAyKqE](http://www.la-oracion.com/recursos/frases-de-reflexion/quote/tag/fecundidad.html#.UnRW_XAyKqE)
48. <http://akifrases.com/frase/190713>
49. [http://literaturaparabachillerato.blogspot.com/2011/02/temas-y-simbolos-lorquianos\\_01.html](http://literaturaparabachillerato.blogspot.com/2011/02/temas-y-simbolos-lorquianos_01.html)
50. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Les\\_Amours\\_de\\_Don\\_Perlimpl%C3%ADn\\_avec\\_Belise\\_en\\_son\\_jardin](http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Amours_de_Don_Perlimpl%C3%ADn_avec_Belise_en_son_jardin)
51. <http://www.citasyproverbios.com/citasde.aspx?autor=Hector%20Berlioz#>
52. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa\\_0007-4640\\_1967\\_num\\_69\\_3\\_3912](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1967_num_69_3_3912)
53. [http://www.asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH\\_09\\_2.pdf](http://www.asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH_09_2.pdf)

