

Crítica
Bibliographica

Revista Crítica de Reseñas de Libros Científicos y Académicos

COORDINACIÓN
Olga Gugliotta

EDICIÓN
www.academiaeditorial.com

ISSN
1885-6926



LIBRO RESEÑADO

Ricardo DOMÉNECH
García Lorca y la tragedia española,
Madrid, Fundamentos, 2008, 272 pp.
ISBN 978-84-245-1139-5

AUTORA DE LA RESEÑA

Marta ABALO SÁNCHEZ
Universidad de Vigo

FECHA

8 febrero 2009



Crítica

Bibliographica

Revista Crítica
de Reseñas
de Libros
Científicos y Académicos

et



Con el objetivo de presentar un estudio riguroso para el conocimiento del teatro de Federico García Lorca, Ricardo Doménech, como gran experto y conocedor del teatro español del siglo XX —toda una trayectoria de estudios dramáticos dedicados a Valle-Inclán, los dramaturgos del exilio republicano, Lorca y Buero Vallejo, entre otros— nos propone un análisis que atañe a la concepción de la tragedia en el *corpus* teatral lorquiano. Como ya se anticipa en el título, *García Lorca y la tragedia española*, se trata de indagar en “lo trágico del teatro de Lorca” (13), sin olvidar las diferentes contribuciones críticas de otros investigadores, en este mismo campo.

Antes de adentrarse en el estudio de las piezas teatrales, tres son las consideraciones previas que Doménech establece, las cuales, a su vez, determinan y delimitan su concepción fundamental del género trágico.

1. En lo que respecta a las constantes asociaciones entre el teatro griego y las tragedias de Lorca, el autor resuelve con una contundente afirmación: “No se puede saltar por encima de veinticinco siglos de his-

toria del teatro” (14). Con ello, no se trata de minusvalorar la influencia de la tragedia clásica, sino de reafirmar la necesidad de establecer conexiones con los autores trágicos que preceden al autor, esto es, los de su propia época.

2. La delimitación del estudio en un género teatral concreto, la tragedia, implica la reducción del *corpus* teatral de García Lorca a siete de sus obras más representativas. Independientemente de que en el subtítulo el autor haya indicado el género dramático en el que se inscriben, puesto que, como bien indica Doménech, los subtítulos no constituyen una prueba incuestionable por sí mismos. Así, en muchas ocasiones, dichos subtítulos, tan sólo son una forma de plasmar el tema principal de la pieza, y no el género dramático en el que se inscriben.

3. El marco de referencia del análisis viene determinado por la filosofía existencialista de Sören Kierkegaard y Miguel de Unamuno. En concreto, el tratamiento que ambos pensadores han aportado del concepto de visión trágica del mundo, así como la diferenciación que se establece entre ésta y la visión religiosa del mundo.

El problema de Dios —o sea el problema— ese Dios incierto en el que se ha roto toda la comunicación posible: los oráculos son equívocos, engañosos, desconcertantes; los rituales y amuletos han demostrado su inutilidad, las iglesias —todas las iglesias— son instituciones de poder material que diariamente contradicen en la práctica la moral que pregonan, traficando con la honestidad de las gentes... (15)

Veremos que, en todo el teatro de García Lorca, hay dos constantes fundamentales: la primera de base unamuniana, que es un pensamiento existencial pronosticador de la conocida conclusión de Sartre, “El infierno son los demás”; y la segunda, de carácter estrictamente social, que atiende, principalmente, a la opinión de los otros. Así, ambas dimensiones se fusionan en las piezas lorquianas, creando una atmósfera agónica que es el resultado de dos fuerzas contrarias, la dialéctica entre el individuo y la sociedad, que lleva implícito el conflicto. Será, pues, la locura —como bien se insinúa en *Bodas de Sangre* y se explicita en *Yerma*— la expresión de un conocimiento verdadero que deriva en la rebelión contra el orden social establecido, orden que, normalmente, responde a un sistema autoritario que niega la libertad natural de los personajes es escena.

Teniendo en cuenta los tres parámetros previos al desarrollo del trabajo, Doménech presenta sus ensayos dedicados a siete obras trágicas de Federico García Lorca. Cinco de estos escritos se corresponden

con estudios ya publicados, pero que han sido revisados y adaptados teniendo en cuenta las nuevas aportaciones críticas: “Símbolo, rito y mito en *La casa de Bernarda Alba*”, “Realidad y misterio. (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*”, “Nueva indagación en *Doña Rosita la soltera*”, “Doble lectura de *Así que pasen cinco años*”, “Valle Inclán y García Lorca”. Tres ensayos inéditos: “Dos tragedias, *Bodas de Sangre* y *Yerma*”, “*El público*: experimento formal, cosmovisión trágica” y “De cómo hacer posible lo imposible (*Amor de Perlimplín*)”. Y por último, aunque su disposición en el libro se configura en el primer apartado, la lección inaugural del curso 2006-2007 para la RESAD: “El pensamiento estético de Federico García Lorca”. Todos los ensayos que se recogen en este volumen no responden a una simple recopilación de artículos críticos, sino que se enmarcan en una línea de investigación, cuyo objetivo es analizar de manera rigurosa el tratamiento del género trágico de uno de los autores más representativos del panorama literario español. Asimismo, los nueve ensayos están interrelacionados y su relativa autonomía se impone a través del elemento dramático que se toma como objeto de estudio.

Se inaugura, pues, el libro con una sobresaliente indagación acerca del pensamiento estético de García Lorca. A través de una serie de aportaciones biográficas del autor, tomados, en su mayor parte, del estudio de Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Doménech desentraña las relaciones del dramaturgo con las diferentes corrientes estéticas, que van desde los clásicos, en concreto el Siglo de Oro —Góngora y Soto de Rojas, únicas conferencias literarias del autor— hasta el simbolismo, la vanguardia y su última aproximación a la corriente surrealista. Sin embargo, a pesar de que estas manifestaciones artísticas constituyen la base estética de García Lorca, es imprescindible poner el punto de mira en la tradición, esto es, en el folclore. La concepción del folclore de Lorca pasa por una identificación del hombre con la naturaleza, concepción que va a ser una constante en sus piezas teatrales. Lorca trasciende una tradición folclórica identificada con su ciudad natal, y la dilata hasta sus extremos, alcanzando así una configuración universal: “Que es lo que, en definitiva, late en los adentros de todo folclore verdadero” (39). De esta manera, partiendo de un folclore verdadero, de un dato real, elabora sus propias figuraciones dramáticas: la ficción se da a través de elementos vivos. Reflejo de esta disposición del folclore es la recreación dramática de la romería de Moclín en *Yerma*. Su plasmación en escena conlleva a la sacralización del espacio escénico, es decir, la creación de un espacio sagrado. Tal y como aconsejaba Antonio Machado: “Si vais para poetas, cuidad vuestro folclore” (38).

Otro aspecto que tiene muy en cuenta Doménech a la hora de llevar a cabo el análisis de las siete tragedias de García Lorca. Es la conocida como Teoría del duende —definida por el mismo autor en su conferencia de 1933 “Teoría y juego del duende”—. Reproducimos las palabras de Federico García Lorca con el fin de sintetizar dicha teoría de forma puntual: “Es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (40).

Tras un somero análisis de la estética lorquiana, que permite comprender al autor en su ámbito estético, es decir, en el de la tradición literaria simbolista, Doménech concluye con la idea de que García Lorca posee una visión mágica del teatro, que se complementa con una visión social, de la cual se advierte el carácter didáctico de su arte teatral: “el teatro es escuela de llanto y risa”, decía Lorca. Será, pues, la conjunción de ambos aspectos —didactismo y visión mágica— lo que confiere a las piezas dramáticas lorquianas su éxito y autenticidad.

La renovación del lenguaje dramático en una línea simbolista es una tarea que responde a dos nombres propios: Valle-Inclán y Federico García Lorca. Ambos dramaturgos destacan por su genialidad, aunque difieren en la simbología utilizada. Atendiendo, pues, al trasfondo de ese lenguaje simbolista, Doménech analizará las siete piezas lorquianas con un procedimiento que pone en relación los dos tipos de lectura que ofrece cualquier texto simbolista.

1. Una primera lectura en la que se percibe el conflicto dramático, así como el perfil psicológico y social de los personajes, y los aspectos relativos al espacio y al tiempo.

2. Una segunda lectura donde las imágenes dotadas de doble significación afectan a los elementos dramáticos de cada pieza. Es decir, se trata de desentrañar el simbolismo textual de manera rigurosa, ya que siempre será necesario cotejar la interpretación simbólica de la segunda lectura con el significado obtenido en la primera lectura. De esta manera, siempre serán dos lecturas complementarias, la segunda no contradice nunca la primera, pero sí enriquecerá la perspectiva interpretativa, que no se había objetivado en la primera lectura.

Siguiendo este procedimiento de doble lectura en las siete piezas dramáticas, se verifica que, independientemente de las divergencias temáticas y formales que se advierten, *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *Así que pasen cinco años*, *Amor de Don Perlimplín*, *Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba* y *El público*, comparten un denominador común: la cosmovisión trágica que se identifica tras el análisis del lenguaje simbólico.

Para poner fin a esta reseña cabe recapitular la idea propuesta por Doménech en toda su investigación, que no es otra que la de compren-

der al autor en su propio ámbito estético, en relación con sus coetáneos, para poder llegar así a comprender la renovada actualización lorquiana de la tragedia:

No hacerlo así equivaldría a confundir los componentes mágicos de ese teatro con un producto exótico y pintoresco, algo así como una muestra folclórica de una tribu africana o australiana. Lo que da sentido a la literatura de García Lorca —como a la de cualquier otro escritor simbolista o neosimbolista— es el hecho de que esa búsqueda y reactualización de lo simbólico, de lo ritual y de lo mítico, se produzca en el seno de la sociedad burguesa, con todo lo que esta añoranza de lo mágico supone de descrédito, de fracaso de los «valores» que han generado y sustentan esa sociedad (183).

et