

«EL TEATRO DE LORCA O LA PASIÓN DE SER»

Gustavo Martínez

I

«¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca?»

Esta pregunta, formulada por el Hombre 1 en el Cuadro Tercero de «El público», plantea el problema fundamental de la dramaturgia lorquiana: la ineludible tarea de ser plenamente hombre que cada individuo tiene en respuesta a una exigencia inherente a la propia condición humana. La misma forma interrogativa subraya el carácter irremediable de esa obligación, la imposibilidad casi ontológica de renunciar a ella. Sin embargo, una cosa es el plano del deber ser metafísico, en que el Hombre 1 se sitúa al enunciarla, y otro muy distinto el existencial e histórico, donde los individuos se mueven y luchan, entre otras muchas cosas, por defender aunque más no sea su pequeña y asediada parcela de humanidad personal. Por tal motivo, el término «pasión» presente en el título de este trabajo deber ser interpretado en su doble acepción de sufrimiento intenso e impulso vehemente y desordenado hacia un determinado objeto de deseo. A lo que habría que agregar un matiz en el primer significado: pasión de tener que ser y no quererlo (ya sea consciente o inconscientemente). La crítica, por lo general, ha empleado la segunda acepción en relación al teatro de Lorca, hasta el punto de convertirla en un lugar común, no por ello menos cierto e ineludible. Esta parcialización del énfasis es producto sobre todo del tardío conocimiento que se tuvo de su «teatro irrepresentable», lo cual, sumado a la alta calidad y difusión de las denominadas «tragedias rurales» (o «dramas», según el crítico), contribuyó a sentar jurisprudencia en ese empleo restringido del término «pasión». Parecía que ésta solo fuera (como lo era, aunque no de manera exclusiva) pujo instintivo y anímico de incontenible violencia, que conduce fatalmente a la destrucción en la medida en que entra en conflicto con la impenetrable resistencia mineral de una sociedad anquilosada en códigos tradicionales desprovistos de toda sustancia vital. Pasión por ser y por haberlo intentado, «hyoris» y «moira», ésa era y sigue siendo la imagen dominante acerca de este tema en el teatro de Lorca, olvidando de este modo, aun dentro de los parámetros de su «teatro representable», el notorio ejemplo de Doña Rosita, en quien la ilusión de ser se diluye en el asordinado drama de no atreverse a ser, con su irremediable

desenlace de frustración sin atenuantes. Una enmascara al otro y lo hace, hasta cierto punto, más llevadero desde una perspectiva social, que no íntima.

En este sentido, y con las diferencias del caso, Rosita se parece al Joven de «Así que pasen cinco años»: ambos prefiere la ilusión al ser, solo que, mientras en aquella la ilusión es auténtica en su origen puesto que surgió de un sentimiento sincero por su primo, que perdura incluso más allá del desengaño, en el Joven, en cambio, es un deliberado pretexto para no tener que enfrentarse a la vida («Es muy difícil vivir») y al inevitable desenlace que tanto lo asusta: la muerte.

Este punto de contacto entre obras en apariencia tan disímiles es una manifestación de la unidad profunda que caracteriza al teatro de Lorca, sustentada fundamentalmente en esa pasión de ser que nos ocupa y que a menudo ha sido olvidada por la crítica, que todavía tiende demasiado a considerar por separado el «teatro irrepresentable» del que escapa a esa categoría. Sin duda que entre ambas vertientes existe una notoria divergencia de enfoque y de técnica, pero ello no implica en modo alguno que sean compartimentos estancos o poco menos. En una, la de las también llamadas por Lorca «comedias imposibles», perspectiva y recursos escénicos son meramente simbólicos, mientras que en la otra, predomina una mimesis esencializada (en cuanto trasciende lo meramente referencial o realista) con apoyo de elementos poéticos y símbolos que refuerzan y amplían sus alcances y poder de sugestión. En «El público» y «Así que pasen cinco años», el núcleo de la representación es lo escénico, y el texto, sin perder por eso nada de su valor intrínseco, apunta a realzarlo; en cambio, en «Doña Rosita la soltera» y los denominados «dramas rurales», el énfasis está puesto en el lenguaje y lo demás (incluida la alta calidad poética de ese mismo lenguaje) se halla a su servicio. En otras palabras, mientras en unas lo específicamente teatral prima sobre lo literario, sin anularlo, en otras, contribuye a potenciar su significación e impacto. En unas se representa lo que en las otras se tematiza verbalmente. El drama íntimo que en «Doña Rosita...» se mantiene escénicamente velado (aunque sugerido) y solo será verbalizado por la protagonista en el último acto, es, en cambio, objetivado sobre el escenario en «Así que pasen cinco años» y «El público».

Pero, en definitiva, unas y otras son diferentes modos de plantear, explorar y expresar dramáticamente el problema del ser que tanto atormentaba a García Lorca, sin duda porque su condición de homosexual y la íntima exigencia de asumirla y vivirla con autenticidad era la forma peculiar con que se manifestaba en su existencia el desafío de ser, el cual, tanto en la vida real como en la ficción, suele desencadenar con tipos distintos, pero complementarios de conflictos: anímico, en el que se combate contra las propias resistencias interiores, y social, al enfren-

tar los prejuicios colectivos que se sienten amenazados ante cada irrupción de lo auténtico.

II

Algunos personajes de Lorca no logran superar siquiera la fase del conflicto anímico, como ocurre con el Joven de «Así que pasen cinco años», con Doña Rosita e incluso, aunque pueda resultar discutible, con el Director de «El público».

En los dos primeros casos, ambos personajes comparten una misma actitud de pasividad y espera, verdadera objetivación de su miedo a ser ellos mismos y enfrentar la vida, con todas sus vicisitudes y desazones. La espera del ser amado es tan solo la máscara del temor, la coartada que les permite transferir a otro la responsabilidad de sus vidas y abandonarse a la confortable inacción de una existencia protegida y sin sobresaltos. La Novia y el primo son, en tal sentido, la representación acabada de enajenación por la que han optado el Joven y Rosita. Viven por ellos.

No en vano el Joven aparece, al comienzo de la obra, en la biblioteca, sentado y de pijama azul. La postura física es indicio de su actitud vital, realizada por la prenda de ropa, inadecuada para las seis de la tarde: no hay voluntad de vestirse, esto es, de salir a lidiar con la vida. Lo domina una patética compulsión al sueño, a la evasión de lo real, que lleva en sí la marca (el color azul) de la muerte a la que tanto teme y quiere esquivar. Como dice el propio Lorca en «Ciudad sin sueño» de *Poeta en Nueva York*: «el que teme la muerte la llevará sobre los hombros». En cuanto a la biblioteca, es la objetivación escénica de las ansias de eternidad y de las racionalizaciones con que el Joven quiere protegerse de la existencia.

Rosita, por su parte, reconoce sobre el final de la obra la voluntad enajenación en que ha vivido («Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí...»), ya que sabía desde hacía tiempo que su primo se había casado y aun así optó por plegarse a la farsa de «sus cartas y su mentira» ⁽¹⁾ con tal de mantener enhiesta una ilusión que la realidad desmentía a cada paso, pero que le ahorra la ardua tarea de vivir. Representó para todos (incluso nosotros) la comedia de la ilusión por miedo a tener que actuar en el drama de la existencia, sin querer darse cuenta de que aquella era tan solo el primer acto de ésta.

(1) *Doña Rosita la soltera*, Losada, Buenos Aires, 1974, pág. 114, ambas citas.

Por eso, la forzosa partida de su casa es la expresión simbólica del mutis que la vida le obliga a hacer en el escenario de la ilusión. Rosita se aferró a la mentira en su vano intento por perpetuar la efímera «rosa mutabile» de una felicidad ilusoria. Representó el ser, para no tener que serlo.

A diferencia de otras heroínas de Lorca, no es la sociedad la que le impide ser, sino la que con su simple acontecer vital la enfrenta incesante y dolorosamente a la vanidad de su afán, haciéndole sentir el paso del tiempo que ella había querido inmovilizar: «Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaba de mi cuerpo» (pág. 114). Pero, por sobre todo, es el hecho de que los demás se hayan enterado de lo ocurrido lo que le impide seguir engañándose a sí misma: «Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia» (pág. 114). Para seguir mintiéndose era preciso que los demás continuaran creyendo su mentira. Solo de la credulidad de los otros podía seguir viviendo su ilusión, del mismo modo que ésta era necesaria para que el primo pudiera prolongar la ficción de su buena fe. Solo en y gracias a la ilusión de Rosita, podía seguir siendo «inocente», podía postergar la asunción de su propia culpa.

Rosita, que empezó siendo víctima del engaño de su primo, terminó haciéndose cómplice de él, porque era único asidero de la ilusión que la relevaba en apariencia de la responsabilidad de ser y vivir. La fragilidad de la «rosa mutabile» es la de su propio temperamento, producto de la sobreprotección en medio de la que ha vivido. Por algo, la escueta acotación que abre la obra nos indica: «Habitación con salida a un invernadero». Claro indicio del encierro futuro que aguarda a Rosita como consecuencia de la educación recibida y de su propia fragilidad interior (plasmada en su nombre y subrayada por el diminutivo) y al que ella acabará convirtiendo en destino.

Podría decirse que la biblioteca es el invernadero del Joven en «Así que pasen cinco años», quien se encuentra ya desde el comienzo donde Rosita termina.

Paralizado por la angustia ante el devenir y la muerte, que la presencia cercana del Viejo le recuerda tenazmente, el Joven se ha abandonado a una abulia que bordea ya la insensibilidad total: «Yo quisiera quererla como quisiera tener sed delante de las fuentes»⁽²⁾. Es tan solo el difuso deseo de desear. Por eso toda la obra es la escenificación de su

(2) *Así que pasen cinco años*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 209.

discurrir mental, porque el Joven es incapaz de salir de sí, de abandonar el refugio engañoso de su Yo. El solipsismo es su invernadero. Y él una paradoja encarnada: la de no vivir para continuar vivo.

Su espera es, por lo tanto, muy distinta de la de Rosita, puesto que en el fondo no espera realmente nada. No en vano él mismo confiesa: «Tenía necesidad de separarme para... enfocarla, ésta es la palabra, en mi corazón» (pág. 284). Prefiere soñar a vivir porque eso le da la ilusión de estar fuera del tiempo. El azul del pijama connotaría, pues, además de lo ya dicho, una tendencia a la idealización y un afán de absoluto tan extremos, que conllevan la muerte en la medida en que reniegan de la vida: «Yo esperaba y moría» (pág. 322). La espera es, en su caso, y desde el comienzo mismo, una coartada de su temor, un desesperado esfuerzo por detener el tiempo. De allí que, durante toda la obra, salvo en el último instante, cuando dan las doce al morir el Joven, sean siempre las seis de la tarde. La ilusión de Rosita, en cambio, empieza siendo su primo, acaba transformándose en ilusión fingida para sobrellevar la vida. La del Joven es, por el contrario, una ilusión contra la vida, una vana postergación de la exigencia de vivir y de ser. Rosita creyó que podía ser y quiso ser; el Joven optó por no ser por miedo a dejar de ser algún día, forjándose así una ilusoria eternidad negativa. Por algo no tiene nombre, porque por querer ser por siempre joven se quedó sin identidad. No hizo nada de sí mismo, como si creyera que la inercia fuera el único acceso a lo perdurable. No hacer y no ser para no morir.

A los dos, sin embargo, los alcanzan el tiempo: «Y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie», dice Rosita (pág. 115). El Joven, por su parte, se topa con el Maniquí, quien le despierta la conciencia de su fracaso vital: «Pudiste ser un relincho/ y eres dormida laguna» (pág. 280), No hay santuarios contra el tiempo, que es también la vida. Para ser en ésta hay que pagar el precio de aquél. Como dice el Jugador 2º: «...hay que ganar o perder» (pág. 350). Para poder ser es preciso arriesgar, jugarse.

Esto explica la similitud esencial de ambos desenlaces: el Joven muere y Rosita tiene que irse (muerte escénica simbólica). La muerte y la intemperie tan temidas llegan inevitablemente. Quien no quiere o no se atreve a salir de sí mismo acaba igual siendo expulsado de sí, porque, según dice el Jugador 31: «No hay que esperar nunca. Hay que vivir» (pág. 351). Por más que la mente se aferre a las seis de la tarde (hora igualmente peligrosa, umbral del anochecer), las doce terminan siempre por sonar.

El joven y Rosita padecen el miedo a ser, a abandonar su protegida situación de pura potencialidad infantil. Su negación del tiempo, esa especie de «hybris» quietista, convirtió su existencia en despacioso morir. Por voluntad propia fueron «presentes sucesiones de difunto». De allí que ambas obras carezcan de verdadera trama, porque tanto el uno como la otra son incapaces de tejer otra cosa que ilusiones vanas con los hilos del tiempo. No viven, son transcurridos. Por eso la espera sustituye al conflicto.

En ambos casos se cumple lo que Lorca decía en el Prólogo de «El maleficio de la mariposa»: «Y es que la Muerte se disfraza de Amor», pero con una variante fundamental: que fueron ellos mismo quienes la disfrazaron de Amor en su desesperado afán de rehurla. En el contexto de la obra de Lorca, la suya es la peor culpa: haber hecho del amor coartada del miedo, transformándolo de este modo en instrumento de aquello contra lo que habitualmente se yergue: la muerte, aunque por lo general termine precipitándose en ella de manera irremediable. Pero, al menos, esto ocurre después de una dura lucha contra una sociedad que pretende hacer de la muerte la única ley de la vida y no su fin natural. En cambio, Rosita y el Joven han traicionado al amor poniéndolo al servicio de un morir en vida. Pactaron con la muerte, permitiendo que su miedo de salir a la intemperie de la existencia tomara al amor (o a algo que se parece anémicamente a él, en el caso del Joven) como rehén para protegerse del tiempo. Por eso el Joven muere de manera antiheroica y a Rosita se le niega hasta la dignidad de morir en escena, arrojándola a las inclemencias de esa realidad que tanto buscó evitar. En el teatro, y en el de Lorca como en ninguno, la muerte también hay que merecerla. No puede morir quien no ha vivido.

III

A diferencia de las dos obras anteriores, donde la ilusión exime de ser, en «El público», el ser desencadena la pesadilla de la ilusión, como lo prueba el frenesí de travestismo y desenmascaramiento que recorre de un extremo a otro la obra, al extremo de que se podría afirmar que la representación se niega a sí misma, escenificando el desmantelamiento de todas las representaciones. Más que teatro en el teatro, es teatro sobre la imperiosa necesidad de «dejar de hacer teatro» tanto dentro como fuera de éste. Un perfecto ejemplo de autofagia teatral, en suma.

De allí su título, que nombra el tabú y lo exorciza, para que lo prohibido, lo que por definición está al margen del universo dramático, más aún, es inconcebible por éste y en éste ya que, de lo contrario signi-

ficaría el fin de su existencia, irrumpa ahora en él para presidir su fin y poder ser, de una buena vez, sobre sus escombros. Paradoja de las paradojas, solo la desaparición de lo teatral permite que el público adquiriera una existencia plena. Por eso puede afirmarse que esta obra es, en el sentido más hondamente etimológico del término, «des-ilusionante». No se trata de los desengaños que puedan sufrir los personajes, sino de que la representación es en sí misma una «des-ilusión» del teatro. Una desteatralización del teatro.

Esta desconstrucción simbólica del teatro y de la conciencia individual tiene como protagonista al Director, que se enfrenta a una doble crisis, personal y profesional, la cual, según todo parece indicarlo, tiene lugar en el interior de su conciencia. Nueva y sugestiva variante respecto de lo establecido: no se trata de un teatro de conciencia, sino de la conciencia como teatro. Una conciencia invadida por todos los contenidos que ha venido reprimiendo desde quién sabe cuándo y que ahora se adueñan de ella para representar la desintegración pesadillesca del Yo.

La crisis existencial y psicológica del Director es algo más, mucho más, que el tema de la obra. Es su forma. La configuración onírico-simbólica del drama. Expresión moderna, freudiana si se quiere, del despedazamiento mítico de Dionisos, presentando aquí bajo la forma de una verdadera carnavalización del Yo. Este es la escena y las pulsiones sus actores. Entre otras muchas cosas, Lorca dramatiza en esta obra la desintegración de lo que los románticos habían exaltado como el último e inexpugnable bastión del ser contra una Modernidad que se alejaba a pasos agigantados de él en pos del poseer. No es casualidad que, por los mismo años en que Lorca escribía «El público», H.Hesse hiciera que Harry Haller, *El lobo estepario* (1927), pasara por la experiencia iniciática del «Teatro mágico». Pues bien, Lorca convierte a «su» Harry Haller, el Director, en teatro, en escenario donde luchan las figuritas (los «sub-yos» o potencialidades de ser) que el personaje de Hesse lleva en su bolsillo. Expresión de la descomposición del Yo en el ámbito de una Modernidad enajenante, «El público» es también anuncio de la esquizofrenia posmoderna, sobre la que tanto ha insistido la crítica de las últimas décadas y a la que el propio Hesse se refirió también en su novela: «...así es la esquizofrenia el principio de todo arte, de toda fantasía»⁽³⁾.

Al comienzo de la obra, el Director (designación genérica de un Yo inauténtico, sólidamente afincado en lo convencional: chaqué y, en

(3) *El lobo estepario*, Alianza Editorial, Madrid, 1970, pág. 208.

sus racionalizaciones protectoras: escritorio) se encuentra en una postura más negativa aún que la del Joven y Rosita. No espera nada porque cree ser. «Dirige» su vida y su teatro por lo que, en apariencia, no necesita de ninguna ilusión, ya que «encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros»⁽⁴⁾. Ha reprimido sus impulsos elementales, renunciando así a la creatividad y a todo compromiso profundo con lo que hace («Hombre... Yo no estoy dentro...», pág. 39), en aras del interés: «Pero yo he perdido toda mi fortuna, si no envenenaría el aire libre» (pág. 35). En una palabra, se ha traicionado a sí mismo, renegado de su homosexualidad y del teatro problemático que, en el fondo, le gustaría practicar para «envenenarle» el aire al público enajenado y obligarlo a revisar su vida y cuestionarse íntimamente. Pero como eso iría contra su interés («¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente?», pág. 41) y su propia tranquilidad interior, ha preferido perder toda «capacidad para el suspiro» (pág. 33), es decir, de amar y entregarse a lo auténtico.

Al igual que el Joven («Tenía necesidad de separarme para... enfocarla, ésta es la palabra, en mi corazón») y que Rosita («Quiero huir, quiero no ver, quedarme serena, vacía...», pág. 115), el Director ha elegido deliberadamente con más ahínco que ambos (que, como lo pone de manifiesto el parlamento de Rosita antes citado, solo tienen voluntad para la abulia), la enajenación. Pero, a diferencia de aquellos, el éxito que ésta le ha proporcionado le permite prescindir de toda ilusión, de esa costumbre de vivir «fuera de sí, pensando en cosas que estaban muy lejos...» («Doña Rosita...»), pág. 114). Su enajenación es tan completa que no necesita de la ilusión, porque la ha convertido en sustancia de su ser. Su Yo mismo es ilusorio, de allí el carácter «desilusionante» de toda la acción posterior. Su convicción de ser ha anestesiado su pasión de ser (y hasta su temor a ser), del mismo modo que la ilusión de ser algún día o «así que pasen cinco años» adormece la necesidad y el miedo de ser en Rosita y el Joven.

Sin embargo, la insatisfacción, aunque reprimida, está presente en todos ellos y, cuando menos la asumen, más los lacera:

«...la esperanza me persigue, me ronda, me muerde,
como un lobo moribundo que apretara sus dientes
por última vez»

(«Doña Rosita», pág. 115-116).

(4) *El público. Comedia sin título*, Seix-Barral, Barcelona, 1978j, pág. 45.

«Que estoy en carne viva. Todo hacia adentro una quemadura».

(«Así que pasen cinco años», pág. 201).

En cuanto al Director, no en vano al comienzo mismo de la obra se le presentan los caballos con su reclamo de autenticidad (trompetas), de vivir de acuerdo con sus impulsos y de trascender a través de ellos (blanco). Por algo, si bien los echa, se le escapa entre lágrimas un «Caballitos míos» (pág. 35) revelador de su secreta necesidad de ellos. Esta primera escaramuza consigo mismo, con lo que el Director ha negado de sí mismo, da inicio a lo que Jung llamaba «la batalla por la liberación», en la que el ego se enfrenta a las potencialidades reprimidas de la psique, esto es, en términos también junguianos, a «la sombra». El llanto que, por un instante, lo dominó expresa la emoción que, según el psicólogo suizo, es «fuente de toda concientización», ya que sin ella «no se produce transformación alguna de las tinieblas en la luz y de la inercia en movimiento»⁽⁵⁾.

El enfrentamiento siguiente, con los tres Hombres, en especial con el 1º, verdadera encarnación del «ánima» junguiana, de lo que hay de vivo en el Director, entraña un ahondamiento de la crisis y un paso adelante en la búsqueda interior que puede llevarlo al encuentro consigo mismo. Es así como, forzado por sus propias pulsiones (Hombres), pasa detrás del biombo (el ego que oculta sus procesos inconscientes) y consigue reasumir, aceptar conscientemente, su condición auténtica: la de homosexual (actriz vestida de muchacho). No es casualidad que recién en ese momento sea nombrado («¡Enrique!» ¡Enrique!», exclama el Hombre 1º, pág. 47): la identidad verdadera comienza a abrirse paso a despecho del ego (Director).

A partir de ese momento es que puede comenzar el proceso de individuación, de integración a la conciencia de todas las potencialidades del propio ser, que coincide con la acción misma de la obra. Ahora sí el Director está en disposición de bajar «las escaleras del sepulcro», del personal y del teatral, para hacer que «se sepa la verdad de las sepulturas» (pág. 41), esto es, lo auténtico, lo que parece muerto bajo el peso de las apariencias enajenantes. Solo quien se enfrenta con sus propias, dolorosas verdades, puede hacer que el público se enfrente a su vez con las suyas. Solo quien se atreva a quedar «colgado de sus pro-

(5) C.G. Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Buenos Aires, 1970, pág. 90.

pios intestinos» (pág. 43) está en posición de hacer «teatro al aire libre» (falso, en cuanto su pretensión de ser para todos disimula el afán de ser complaciente con todos) y de arriesgarse a practicar el «teatro bajo la arena», el que saca a la luz (al ruedo de la conciencia), las temidas verdades interiores, que impiden seguir pastando en la apacible pradera de los convencionalismos enajenantes.

El incesante travestismo y cambio de vestimenta, así como las luchas entre distintos personajes, serán la objetivación escénica de ese proceso de individuación conflictivo, de transformación interior, en que se halla inmerso el Director, quien intenta reintegrar así en una unidad auténtica, vital y creativa, los diversos componentes reprimidos de su ser.

Lo que nunca llegamos a saber con certeza es si ese proceso íntimo se manifiesta exteriormente en una conducta igualmente renovada y renovadora del Director, como parece sugerirlo el Cuadro 5 con toda la conmoción producida por la anticonvencional y removedora representación de «Romeo y Julieta» «bajo la arena», o si ésta es también una fantasía del protagonista. De allí la ambigüedad del desenlace, donde la caída de bruces del Director podría significar tanto el fracaso de su reconstitución interior, que lo hace derrumbarse frente a la inminente llegada del temido público, como la muerte del ego que le impedía ser. De todos modos, la solitaria presencia en escena del Prestidigitador (la muerte, el falso teatro) no permite hacerse muchas ilusiones al respecto.

Si en «Así que pasen cinco años» y «Doña Rosita la soltera» asistimos a la ilusoria postergación del ser, por miedo a la pasión (padecer) que acarrea, en «El público» se nos muestra su gestación, con la doble índole ya de sufrimiento intenso e impulso vehemente. Presenciamos un simbólico «agón» síquico-existencial, con la conciencia del protagonista como escenario. Lo que Rosita solo se atreve a verbalizar al final, cuando está a punto de ser expulsada de su reprimido conflicto, y el Joven solo fantasea con patética blandura, el Director lo interioriza con devastadora intensidad, si bien todo induce a pensar que las fuerzas le fallan justo en el momento de pasar a la acción. Por algo termina como Director y no como Enrique. Por algo también se ha dicho poco antes que Gonzalo, el Hombre 1º, portavoz de lo auténtico, ha muerto (pág. 161), tal vez porque descubrió que la metamorfosis interior que exigía al Director no se había producido realmente, había sido un espejismo vano (traje de Arlequín). No deja de ser significativo al respecto que el Director vuelva a su actitud no comprometida del principio: «La representación ha terminado hace horas y yo no tengo responsabilidad de lo que ha ocurrido» (pág. 161).

Los protagonistas de las tres obras tienen, sin embargo, algo en común: la misma incapacidad para exteriorizar (asumir) sus conflictos y superarlos. Dos esperan; el otro lucha contra sus propios fantasmas, tratando de desenmascararlos; ninguno tiene más oponente que él mismo.

IV

Las cosas comienzan radicalmente en los dramas rurales. En gran parte debido a la elementalidad misma de los personajes, en quienes la pasión irrumpe con la violencia incontenible de un fenómeno natural, sin encontrar las barreras del decoro o la cursilería (Rosita) ni perderse en los vericuetos de un intelecto cultivado como el del Director o el Joven. Lo que en Rosita es mera idealización sublimadora y en aquellos deseo más (Director) o menos (Joven) violento, pero de todos modos muy filtrado por la mente, en Yerma, la Novia, Leonardo y Adela es la energía misma de la tierra que puja en ellos: «Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra», se justifica Leonardo⁽⁶⁾. Es como si la propia Naturaleza se viviera a través de ellos.

La pasión es, pues, fuerza telúrica hecha carne y que no da tregua ni puede ser resistida, porque: «No hay en el mundo fuerza como la del deseo»⁽⁷⁾. Es pulsión del mundo en las entrañas, fatalidad encendida en la sangre y carne, vida enfebrecida que solo puede apaciguarse con más vida. Es ansia rabiosa del otro y de lo otro, de ser en plenitud y trascender. Metafísica irracional y sanguínea, ontología corpórea, en suma.

No se siente la pasión, se es poseído por ella: «Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás», dice la Novia (pág. 112). Quien la padece se consume en ella: «Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera» (Novia, pág. 168). El individuo ya no es dueño de sí mismo. Se transforma en «una brizna de hierba» (Novia, pág. 157), carente en absoluto de voluntad: «Pero montaba a caballo / y el caballo iba a tu puerta» (Leonardo, pág. 156).

En ese mundo hosco y primitivo, la pasión constituye una afirmación primaria de la libertad y del propio ser (o del derecho a serlo): «¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!», proclama Adela desafiante⁽⁸⁾, quien experimenta incluso, a raíz de «este fuego que tengo

(6) *Bodas de sangre*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, pág. 156.

(7) *Yerma*, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1989, pág. 132.

(8) *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 153.

levantado por piernas y boca» (pág. 156), una verdadera ilusión de omnipotencia: «¡Lo tendré todo!» (pág. 174): «Nadie podrá conmigo» (pág. 197). Quien no puede vivir según esa ansia avasallante de ser se enajena de su entorno («O no entiendo el mundo», *Yerma*, pág. 133) y pierde hasta el sentido de la propia identidad («Yo no sé quién soy», *Yerma*, pág. 114).

Ahora bien, una pasión tan virulenta no puede explicarse solamente por la elementalidad de los personajes, sino por una carencia tan intolerable como para generar semejante reacción. Todos esos personajes apasionados a que antes nos referíamos lo son porque se ven obligados a vivir contra su (la) naturaleza. A contracorriente de la tierra y de ellos mismo, lo cual provoca una exasperación anímica y una acumulación de energía tan opresiva que, en algún momento, terminan desbordando torrencialmente todos los diques y destruyendo todo lo que está a su alcance, empezando por ellos mismos.

Ninguno de ellos tiene la condición blandamente pasiva de Rosita y el Joven. Tampoco disponen de cortapisas intelectuales ni de ese útero familiar que protege a Rosita y del que ésta, en el fondo, no quiere nacer. No les asustan ni el tiempo ni la muerte porque son manifestaciones de la Naturaleza, que solo pueden intimidar a los que viven al margen de ella, en el seno de lo artificial. Rosita y el Joven no se atreven a vivir por miedo de pagar el precio inevitable de la vida, que es la muerte. No viven para olvidar ilusoriamente su condición mortal, mientras que los apasionados mueren porque no viven. Se sienten morir porque no los dejan vivir. Son energía natural ávida de sumarse al flujo de todo lo que vive. Por eso, más allá de sus diferentes circunstancias en todos golpean esos «pulsos de caballo / que hacen latir la rama de mi angustia» (pág. 116).

Viven (mueren) en una privación radical, en la que la pasión se exagera. Privación que, como ya señalamos, no es producto en su caso del miedo a la vida, sino impuesta por la sociedad en que agonizan. El Joven, el Director y Rosita son sus propios enemigos. El público, incluso, que tanto preocupa al Director, es ante todo proyección de sus propios temores, puesto que nunca lo ha enfrentado. En cambio, en los dramas rurales, la sociedad es el gran antagonista con sus imposiciones antinaturales fundadas en el honor, que no es dignidad, sino negación de la vida. Esto no implica decir que los personajes, en mayor o menor medida, no hayan capitulado con su medio; por el contrario, se sometieron, traicionándose a sí mismos, por lo que, para intentar vivir de acuerdo con sus más hondos deseos, deben empezar por vencer sus propias resistencias interiores.

En ellos, la pasión (el sufrimiento) de no ser nutre y exalta la de ser. La insatisfacción los atormenta de tal modo que llega un momento en que todas las amenazas exteriores, para el caso de que se atrevan a ser auténticos, pierden entidad y resultan hasta preferibles a la tortura cotidiana de seguir negándose a sí mismos. El tiempo, que aterra a Rosita y al Joven, funciona en «Bodas de sangre» como motor de la acción, ya que la inminencia de la boda, que cerraría todo los caminos a la pasión, fuerza a Leonardo y la Novia a reapropiarse de sus vidas para no precipitarse al infierno de una frustración definitiva.

Adela, por su parte, no está dispuesta a «que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones» (pág. 142), es decir, a ser una Rosita y a permitir que el tiempo pase por ella sin haberlo vivido a fondo.

Yerma es la que tiene más puntos de contacto con el Joven y Rosita, en la medida en que ella también espera, porque ha depositado en otro, su marido, la plenificación de su vida: ser madre, que para ella significa lisa y llanamente, ser. Pero, como con los otros personajes apasionados, pronto siente que el tiempo corre inútilmente y en su contra. De allí su creciente inquietud de animal acorralado.

La Novia y Leonardo han librado una lucha agotadora contra sí mismos, tratando de ahogar la pasión que los consumía para vivir de acuerdo con lo socialmente admitido. De ese combate, el público solo presencia los estertores, porque la obra se centra en la crisis que los obliga a definirse, a ser ellos mismos, obedeciendo a su pasión. Porque cuando ésta, que es potencia de vida, resulta contraria, se vuelve destructivamente contra quien se le opone: «Con alfileres de plata / mi sangre se puso negra, / y el sueño me fue llenando / las carnes de mala hierba» (Leonardo, pág. 156). Después de semejante agonía, no es extraño que prefieran morir por ser a morir de frustración. En el teatro de Lorca no hay peor pecado que desacatar los mandatos de la sangre, por lo que, con su fuga, Leonardo y la Novia se redimen de su culpa contra la vida.

En «Yerma», por el contrario, asistimos al proceso que conduce a la crisis. Vemos cómo la protagonista, «ofendida y rebajada hasta lo último» (pág. 118) por la indiferencia de su marido, interesado solo en aumentar sus bienes se va «llenando de odio», como si la energía vital que pulsa en ella se le echara a perder dentro, de puro estancada. Pero, como lleva tan interiorizados los valores sociales («¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra?», pág. 156) no se atreve a dar el paso que dio la Novia, ni tampoco tiene con quién, porque Víctor evidentemente no es Leonardo. Y hacerlo con el hijo de la Vieja

implicaría mucho más que manchar su honra, sería abdicar de su dignidad: «¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava?» (pág. 156). De manera que todo ese urgente reclamo de ser y de vida no puede hacer otra cosa que volverse mortalmente contra quien la priva de vivir, contra ese reseco marido que no «quiere conmigo» (pág. 141). Y así, paradójicamente, se adueña de su ser, transformando la privación impuesta en destino voluntariamente consumado. Es en ese preciso instante cuando el nombre genérico, con que el dramaturgo la ha designado, se convierte realmente en propio.

Yerma mata porque no la han dejado dar vida. Estrangulando a Juan ahoga la pasión que la asfixiaba. Y, al hacerlo, muere simbólicamente ella misma.

En ese mundo de paredes y silencio, donde «toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta» (*Yerma*, Muchacha 2ª, pág. 85) no hay otra salida para los apasionados que la muerte, extrema reafirmación del ser que no les dejan vivir (Leonardo, Adela) o radical negación simbólica del mismo (Novia, Yerma).

Mueren Leonardo y Adela: uno, peleando para que lo dejen ser; la otra, en cambio, se mata para no morir toda una vida sin Pepe. En realidad, cuando se ahorca ya está muerta. La mató Bernarda con su escopetazo.

También Yerma y la Novia mueren. De la peor manera posible: simbólicamente. Condenándose a seguir respirando frustración y muerte cada día. Yerma se suicida matando a Juan, porque, como bien lo comprende, mata con él a su hijo, al que ya nunca podrá engendrar. ¿Y qué otra cosa que un suicidio es que la Novia se vaya a vivir (a morir) con la Madre? Esta, mucho más que la Luna y la Mendiga, es la representación de la muerte. Con esa mujer que vive para la muerte va la Novia a vivir... para morir. Abrumada por la «hybris» cometida, escoge ella misma su «némesis». A modo de expiación, se entrega a la Madre como una Adela para ser ahorcada despacio durante toda una vida. La Madre, por su parte, es una Bernarda que ha encontrado una «hija» a la que hundir con ella en un “mar de luto”.

Si algo supo captar Lorca es la esencia de la tragedia de España, cuyo desenlace iba a producirse muy pronto, cuando Franco impusiera el silencio ordenado por Bernarda.