

LA INTERIORIDAD DRAMÁTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

En su teatro maduro, Federico García Lorca presenta personajes de "carne y hueso". No media ya el distanciamiento que nos separa de los curianos, o de los títeres, o de una Mariana líricamente estilizada, o inclusive del dieciochesco Perlimplín. Presentimos un deseo de captar la esencia humana en su multiplicidad de conflictos y, para ello, es necesario interiorizar, calar hondo en sus personajes y expresar las conclusiones de su vida anímica. Y sin embargo, no hace Lorca teatro discursivo, ya sea intelectual, naturalista o psicológico; las simas dramáticas de sus personajes, la interioridad de los mismos está sugerida poéticamente. Los estados emocionales de los personajes no figuran definidos como tales, sino que suscitan un sentimiento de emoción vaga e imprecisa, capaz de descomponerse simultáneamente en una serie de estados psíquicos dados. He dicho descomponerse y no reducirse, puesto que la interioridad comprende diversas posibilidades de carácter emotivo, mas sin delimitar concretamente ninguna.

En realidad la importancia de la interioridad parte de Richard Wagner quien la considera verdadera esencia de lo dramático. Así lo estipula en su célebre ensayo *Oper und Drama* al establecer una comparación entre este género y el novelístico: "...la obra dramática va de adentro hacia afuera, la novela desde afuera hacia adentro".¹

Estas disquisiciones teóricas fructifican en su ópera *Tristan und Isolde*, la cual afirma haber estructurado partiendo de la "interioridad de los protagonistas": "...me sumergí sin titubear en las profundidades de los procesos internos del alma y, sin temor alguno, pude darles configuración externa partiendo del centro mismo del mundo íntimo... La vida y la muerte, todo el significado y la existencia misma del mundo exterior, dependen exclusivamente en este caso del movimiento interno del alma".²

Mallarmé se inspira en esta novel concepción wagneriana, al destacar la

¹ Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig: Verlag von E.W. Fritsch, 1872), IV, pág. 60.

La traducción al español es mía.

² *Ibid.*, pág. 163.

interioridad de la acción dramática mediante la sugestión y el símbolo.³ Y concibe, de acuerdo con esta estética, sus poemas dramáticos *Hérodiade* y *L'Après-midi d'un faune*, de los cuales observa Haskell Block:

Both works are inherently dramatic, and both may be viewed in retrospect as important experiments in the creation of a symbolist drama, a drama of suggestion rather than statement, of inner rather than external movement, of mystery and spirituality, directly opposed to the reproduction of literal reality.⁴

Sin embargo, a pesar de haberse propuesto estas metas dramáticas elevadísimas, Mallarmé no logró plasmarlas plenamente en la práctica. Desilusionado porque ninguna sala teatral quería presentarle su *Hérodiade*, nunca la completó, y *L'Après-midi d'un faune* es un brevísimo monólogo dramático. Wagner, por el contrario, sí logró hacer una realidad de las teorías apuntadas, siendo el *Tristán* fiel trasunto de las mismas. Mas es preciso recalcar que la interioridad en dicha obra viene expresada más por la música que por la poesía. Esto lo vió muy claro Mallarmé, quien, difiriendo del maestro alemán, estipuló la supremacía de la poesía sobre todas las demás formas artísticas en el género dramático.⁵

Lorca logró plasmar la interioridad wagneriana por medio de un teatro total —fiel al concepto asimismo wagneriano del "Gesamtkunstwerk"— en el que pueden darse cita la música, la danza, el mimo y las artes plásticas, pero en el que, de acuerdo con la fórmula mallarmeana, priva la poesía.

Concretamente, resulta interesante referirnos con respecto a la interioridad en Lorca, a su concepto de lo dramático contrapuesto a lo lírico, plasmado en una entrevista de 1935:

—¿Qué cree usted que tiene más fuerza en su temperamento: lo lírico o lo dramático? —Lo dramático, sin duda alguna. 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, recuerdo uno de 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. Por lo demás, los credos, las escuelas estéticas, no me preocupan. No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte de las razones que antes decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.⁶

Puede vislumbrarse en estas palabras de aparente sencillez, importantí-

³ Haskell Block, *Mallarmé and the Symbolist Drama* (Detroit: Wayne State University Press, 1963), pág. 68.

⁴ *Ibid.*, pág. 34.

⁵ *Ibid.*, págs. 69-72.

⁶ Federico García Lorca, *Obras completas*. Décima edición. (Madrid: Aguilar, 1965), pág. 1771.

Todas las citas de García Lorca están tomadas de esta edición; en lo sucesivo indicaré entre paréntesis el número de la página.

simas consideraciones estéticas del poeta. En primer término, vemos que para él la poesía lírica queda limitada a lo externo, “al paisaje”, extendiendo su concepto de “lo dramático” a toda incursión poética en la que participe lo humano. Después afirma haber interiorizado especialmente en su niñez situaciones, problemas y aun simples diálogos que más tarde expresa poéticamente. A continuación contrapone su “naturalidad” a las escuelas y movimiento con que ha convivido y coloca frente al teatro que tilda de “semiintelectual” el suyo propio, al que cabe calificar de “interior” y “natural” según se colige de sus palabras. Obsérvese cómo coincide lo dicho aquí por el poeta con nuestra exposición sobre su concepción de drama interior, en el sentido de que es imposible reducirlo a categorías abstractas e intelectuales pues comunica, sobre todo, lo emocional. También corroboran este último punto, las palabras del autor al afirmar que “el poeta debe abrirse las venas para los demás”. Esta fortísima expresión nos es familiar. Con la misma imagen de “abrirse las venas” había sugerido Federico en 1928 en carta a Zalamea, la carga emocional de su poesía evadida de la realidad. Retrospectivamente podemos darnos cuenta de que promulgaba entonces —reiterándolo ahora— la interioridad como importante directriz de su obra.

A partir de *Mariana Pineda* siente Lorca la necesidad de adentrarse en sus personajes con mayor intensidad. En el siguiente trozo se vale de varias imágenes —algunas de canciones infantiles— para lograr este fin:

Mariana. (En la puerta.)

Dormir tranquilamente, niños míos,
mientras que yo, perdida y loca, siento
(Lentamente.)
quemarse con su propia lumbre viva
esta rosa de sangre de mi pecho.
Soñar en la verbena y el jardín
de Cartagena, luminoso y fresco,
y en la pájara pinta que se mece
en las ramas del verde limonero.
Que yo también estoy dormida, niños,
y voy volando por mi propio sueño,
como van, sin saber adónde van,
los tenues vilanicos por el viento (pág. 826).

Angustia, dolor, esperanza, nostálgica alegría infantil y la evasión por medio del sueño se suceden con vertiginosa celeridad y entremezclan hasta constituir un complejísimo estado anímico.

En *Bodas de sangre* se da la interioridad en perfecta armonía con la acción dramática externa. Así justifica la Novia ante la Madre el haberse fugado con Leonardo, valiéndose de sugestiva acumulación de imágenes:

Novia.

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (Con angustia.) Tú también te hubieras ido. Yo

era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería... (pág. 1269).

Nótese que “río oscuro” y “cientos de pájaros” constituyen imágenes de un “irrealismo racional”, según la terminología de Carlos Bousoño⁷ y, como tales, connotan varios significados, suscitan varias emociones cuya vaguedad impide una denotación fija; se trata de imágenes plurivalentes. Bajo parecidas circunstancias se nos ofrece la interioridad de Rosita en *Doña Rosita la soltera*, en franco contraste con la visión interior que de ella nos dan otros personajes:

¿Y qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esa mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola (pág. 1430).

Aquí “mano oscura” produce efectos contrarios e igualmente devastadores en el ánimo de Rosita.

Hay dos obras en que se manifiesta la interioridad dramática con carácter de exclusividad: *Así que pasen cinco años* y *Yerma*. La primera, con su vertiginosa sucesión de hechos y complicada acción, aparenta ser, a primera vista, diametralmente opuesta a *Yerma* con su mínimo de acción. Sin embargo, pueden considerarse los distintos pasajes de la primera como segmentos oníricos. Es decir, que lo que aparenta ser acción exterior puede considerarse como acción interior. De ahí el por qué la considero como uno de los dos exponentes máximos de la interioridad dramática lorquiana. En el otro, *Yerma*, la complejísima vida emocional de la protagonista se traduce en ensoñaciones, temores y sufrimientos, que nos adentran en lo más íntimo de su ser, en el que tiene lugar la casi totalidad de la acción dramática.

En el principio mismo de *Así que pasen cinco años*, notamos la presencia de símbolos que nos autorizan a sugerir la interpretación onírica. Me refiero a las acotaciones escénicas del acto primero, que estipulan que la acción tiene lugar en la “biblioteca. El joven está sentado. Viste un pijama azul” (pág. 1045). De donde el pijama puede considerarse como la única realidad objetiva de la obra, pues constituye un símbolo de la actividad onírica. Asimismo, el hecho de que el Joven esté sentado sugiere una actitud de reposo, de modorra propicia al sueño. Y, a nuestro parecer, aquí cesa todo vestigio de acción objetiva exterior. La complicada trama que sigue

⁷ Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético (El símbolo)* (Madrid: Gredos, 1977), págs. 29-35.

puede considerarse como el sueño del Joven, y por tanto, acción necesariamente interior.

El hecho de que el sueño tenga lugar en la biblioteca es sumamente significativo, ya que los libros representan el aspecto racional en la personalidad del Joven, por lo que la actividad onírica en dicho lugar implica una evasión de la razón, “un sueño de la razón”, si se quiere, con la siguiente supremacía del subconsciente, verdadera meta del más ortodoxo surrealismo, que por esta época ya ha dejado huella en nuestro poeta.

En este mundo onírico recreado, tiene cabida una riquísima gama de la vida afectiva y emocional del protagonista. Partiendo de su problema básico de una libido insuficiente, el poeta compone una serie de situaciones dramáticas que se convierten en metáforas de la vida interior del Joven. Así, el episodio del Niño y del Gato, nos sugiere la propia niñez del protagonista y su problemática vital de entonces, mientras que la del Maniquí nos revela sus sentimientos de postergación de lo erótico en aras de una paternidad a todas luces egoísta.

Claro que aún en sueños, hay elementos afines a una realidad exterior y objetiva. Tal ocurre con la muerte del Gato con su doble presencia en el primer acto: totalmente onírica en la escena con el Niño (págs. 1061-69) y evidentemente “objetiva” en la mención del Criado: “Los niños arrojaron un gato que habían matado sobre el tejadillo del jardín, y hay necesidad de quitarlo” (pág. 1070). También el Joven alude a la muerte del gato con iguales visos de realidad objetiva en el segundo acto: “Ustedes me perdonen, pero de correr, de subir la escalera, estoy agitado. Y luego... en la calle he golpeado a unos niños que estaban matando un gato a pedradas” (pág. 1092). Es evidente, que de considerarse una interpretación no solipsista, estos dos últimos trozos constituirían la realidad contra la que se mediría la prevalente interioridad del resto de la obra. Nos acercamos aquí a otra perspectiva, del concepto de interioridad considerada desde fuera. Erich Auerbach analiza un pasaje similar de la novela de Virginia Woolf, *Al faro*, en su libro *Mimesis*, concluyendo al respecto: “The important point is that an insignificant exterior occurrence releases ideas and chains of ideas which cut loose from the present of the exterior occurrence and range freely through the depths of time”.⁸ Este nexo entre el mundo y el interior lo expresa seguidamente el Joven al afirmar: “...De pronto, mientras subía la escalera, vinieron a mi memoria todas las canciones que había olvidado y las quería cantar todas a la vez...” (pág. 1092).

A pesar de la completa interioridad inherente en una interpretación onírica, no logra el Joven prescindir de la realidad exterior: “...¿Y será posible que en esta casa esté siempre el aire enrarecido? Voy a cortar todas

⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Traducción al inglés del original alemán por Willard Trask (Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1957), pág. 477.

Desafortunadamente, no me ha sido posible consultar la versión española de este texto.

las flores del jardín, sobre todo esas malditas adelfas que saltan por los muros, y esa hierba que sale sola a medianoche..." (pág. 1135). Claro que la casa y el jardín serían símbolos de la psique del Joven, y por tanto de una lucha consigo mismo, en la que su abulia e indecisión le llevan a su autodestrucción, ya que la obra termina con la muerte del protagonista.

Sorprende, en el caso de *Yerma*, el hecho de que rara vez se haya presentado con anterioridad ante las tablas un personaje que llene casi exclusivamente una obra de principio a fin. Al comienzo, el ansia de maternidad de la protagonista se manifiesta en un sueño; es decir, que nos encontramos en el interior de su psique. Si a continuación tiene un trato más o menos normal con aquéllos que la rodean, hacia el final, al no haberse realizado su deseo de ser madre, se ha producido un ensimismamiento tal, que queda el personaje solo, enfrentándose al mundo que le rodea. Y, a consecuencia de esta oposición y a su total indiferencia hacia todo lo externo a su problemática interna, se le "quedan vacías todas las cosas" (pág. 1328), según afirma en el tercer acto. La subjetividad, la interioridad, no salva aquí el mundo de las cosas como apunta Erich Heller al interpretar las *Elegías de Duino* de Rilke en su libro *The Artist's Journey into the Interior and Other Essays*,⁹ sino todo lo contrario, al no ser madre, condena Yerma categóricamente su "yo" y su "circunstancia".

Nos encontramos ante una obra en que la acción exterior se halla supeditada a la interior, que tiene lugar en lo más recóndito del ser de Yerma. Su estado anímico es complejísimo, pues el ansia de maternidad insatisfecha va a insinuar otros fenómenos: la indiferencia ante la carne, una libido sexual apenas existente, egoísmo, narcisismo, ambigüedad sexual, indiferencia ante lo que la rodea y una desidia que la paraliza por completo al final de la obra.

Tarea vana resulta, sin embargo, tratar de reducir la "interioridad" de Yerma a ninguno de estos estados en concreto. Tampoco equivale a la suma de los mismos, sino que aparece expresada poéticamente, trascendiendo el encasillamiento psicológico. Toda esta verdad interior queda violentamente expuesta en giros como:

Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo. ¡Mírame! (Lo mira.) (pág. 1334)

No sólo tenemos aquí una soledad agónica, sino que también se nutren y enriquecen las palabras de Yerma por medio de la complejísima temática mítico-simbólica de la luna lorquiana. En efecto, se agolpa a un tiempo en nuestra sensibilidad toda esa plurivalencia de la luna, erótica, maternal y homicida, mientras que el hecho de replegarse esta imagen sobre sí misma "buscándose por el cielo" nos sugiere una desoladora alienación que

⁹ Erich Heller, *The Artist's Journey into the Interior and Other Essays*. 1ª ed. Harvest (Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1976), pág. 156.

redunda en vano paliativo narcisista. Está contenido aquí, a nivel de la imagen, el asesinato suicida del final.

García Lorca nos hace vislumbrar su conciencia artística con respecto a la interioridad poético-dramática en *Yerma* al afirmar:

...Repeteixo que *Yerma*, d'argument no en té. En molts moments, el públic li semblara que n'hi ha, pero és un petit engany... (págs. 1783-4)

Lo del "petit engany" constituye modesta alusión por parte de Lorca a su artesanía de poeta y dramaturgo al haber expresado con éxito la interioridad de una *Yerma* que, paradójicamente, ha permanecido inmóvil, estática a lo largo de gran parte de la obra. Ha quedado invertida la relación entre el mundo exterior y el interior. Ha creado nuestro autor una verdadera obra maestra surgida de la interioridad del ser.

Antonio F. Cao
Hofstra University
Hempstead, N.Y.

Philosophical skepticism is justly famous for some of the more radical consequences to which it can lead—Montaigne's Pyrrhonian doubts ("Que sais-je?"), for instance, or Descartes' worry that he may not be able to know wakefulness from dreams. But the first and perhaps the most powerful step in skeptical argument has nothing to do with any of these charges, however troubling they may seem. The general complexion of skepticism is best captured in the problem of criteria: these are the means by which we judge things, the standards which enable us to tell what things are. The first question of skepticism is the problem of identification, of what we take things for. The objection that the skeptic will want to raise is not whether

¹ These views are crucial to my own individuality, are largely indebted to Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1910). I follow the edition in the *Obras completas*, Editorial Revista de Occidente, (1965).