**Federico García Lorca (1898-1936)**



**Líneas de experimentación teatral**

- teatro poético (Lope)

-teatro grotesco (Cervantes, Valle-Inclán: distancia crítica, pero también nostalgia por la fantasía infantil perdida):

-teatro imposible o bajo la arena *vs* teatro al aire libre

-trilogia tragica

**Obras**

-(1917-22) Teatro de juventud: influencia simbolista (Maeterlinck), bocetos

-1918 teatro breve: Diálogos (*El paseo de Búster Keaton*)

-1919 ***El maleficio de la mariposa***

-1922 *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*

-1923 *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (perduta)

*Lola la comedianta* (libretto per musiche di Falla)

-1925 > 27 ***Mariana Pineda***

-1926 > 30 *La zapatera prodigiosa*

-1928-33 > 1938 ***El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín***

-1929 *Retablillo de don Cristóbal*

-1930 ***El público***

-1931 ***Así que pasen cinco años***

-1932 > 35 ***Bodas de sangre***

-1934 ***Yerma*** (trilogía con *Bodas* e un’opera non scritta: *La*

*destrucción de Sódoma*)

-1935 *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*

-1936 ***La casa de Bernarda Alba***

*La comedia sin título*

***El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*: farsa trágica entre tradición y vanguardia**

*El amor de don Perlimplín* ha tenido una larga gestación: 1928-1933 (*estreno*: 5 de abril del ‘33).

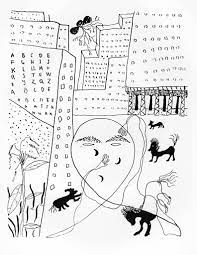
El texto fue publicado póstumo en 1938 y el autor la consideraba una de sus mejores piezas.

Se sitúa en la línea teatral más vanguardista de García Lorca, la del teatro “imposible” (*El público*, *Así que pasen 5 años*) también metaforizado por el poeta como “teatro bajo la arena” (teatro al aire libre).

Con respecto a las otras dos piezas de esta tendencia se halla un peldaño por debajo de la experimentación más crípticas

Surrealismo heterodoxo compartido por varios miembros de la Generación del ’27; entre otros: Rafael Alberti





Con respecto al género teatral: farsa trágica, muy distinta al esperpento de Valle-Inclán que supone la imposibilidad de la tragedia en el teatro coetáneo. García Lorca, en cambio, pretende volver a la tragedia ritualística anterior a la de la edad de Pericles:

-1933: “El teatro para volver a adquirir su fuerza, debe volver al público, del que se ha apartado. El teatro es, además, cosa de poetas. Sin sentido trágico no hay teatro y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de eso”

-“es emoción y poesía, acción y gesto”

-“hay que volver a la tragedia”

-“hay que aceptar el sacrificio: en el mundo luchan fuerzas telúricas, no humanas”

-“hay que elevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar”

El hado de la tragedia clásica, de la lucha entre destino y libertad individual/libre albedrío, se traduce en la tragedia lorquiana en la dialéctica entre decisionesracionalese impulsos irracionales (pasión amorosa, odio, venganza, perversión).

La estructura del texto presenta una partición en dos partes: dos cuadros de farsa (Perlimplín es el personaje grotesco de la tradición: aleluyas y Augusto Pérez de *Niebla* de Miguel de Unamuno), dos cuadros de tragedia (Perlimplín se transforma en personaje trágico, doble, director de su propia ficción de segundo grado)

*Perlimplín* plantea el problema de la escisión del seren clave ya surrealista (en *El público* cada personaje remite a una parte de la psiquis del mismo individuo que, de por sí, es una proyección metateatral del poeta; Belisa desempeña un rol parecido al de Helena, es decir lo femenino por antonomasia).

Perlimplín (alma y psiquis con sus procesos conscientes e inconscientes) y Belisa (cuerpo) forman parte de una unidad, un ser escindido

Ninguno de los dos puede poner en práctica el lema socrático del ‘conócete a ti mismo’:

-él al principio vive encerrado en sí mismo con sus libros: “Yo con mis libros tengo bastante”

-Belisa al principio es totalmente inconsciente de sí misma: es como una niña, obedeciendo a su madre: “Mamá, mamá, mamaíta”

Ella vive prisionera de su belleza y materialidad: “Amor, amor. / Entre mis muslos cerrados / nada como un pez el sol”

Cuando la madre la obliga a casarse, intenta tímidamente afirmar su disconformidad: “Pero mamá...¿Y yo?”

El matrimonio, que es la unión de los cuerpos, asusta a Perlimplín, así como lo angustia la voz sensual de Belisa: “¿Y qué es esto que me pasa?... ¿Qué es esto?”.

Perlimplín no sabe, no puede conocer su cuerpo, y cuando ve a Belisa por el ojo de la cerradura se estremece: “Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestían de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor, ¡entonces!, como un hondo corte de lanceta en mi garganta” (p. 263). [estalla el deseo: se puede leer de forma oblicua como afirmación de la homosexualidad del poeta que se proyecta en Perlimplín, el cual ve su propio cuerpo como Narciso y se prenda de él]

**Subtítulo**: «aleluya erótica» (oxímoron): tradición popular y significado religioso, ritualístico: *hallelù yah* = que Dios sea loado; aquí: “sea loado el cuerpo de Belisa”, como si fuera un dios lejano e inalcanzable, metáfora del amorimposible

Belisa, lista para la noche de bodas, oye la música y no distingue ni siquiera su propia voz: “¡Ay! Pero, ¿soy yo?, ¿o es la música?”

En la noche de boda se imponen los silencios (pausas) y con ellos la imposibilidad de comunicar entre el alma y el cuerpo.

“Y entonces fue cuando sentí el amor, ¡entonces!, como un hondo corte de lanceta en mi garganta”

La misma imagen vuelve en el cierre del cuadro segundo: “Bisturí de cuatro filos / garganta rota y olvido” (canto desesperado del protagonista)

Intermedio metateatral, cuyos protagonistas proceden del teatro de Shakespeare (*A midsummer night’s dream*)

**Duende 1** recuerda haberse despertado ‘entre las garras de sus gatos’ de Belisa: el gato y Belisa comparten la sensualidad, la materialidad psíquica que le falta a Perlimplín

**Duende 2**: “El alma de Perlimplín, chica y asustada como un patito recién nacido, se enriquece y sublima en estos instantes”: transformación de P. en demiurgo/doble (en realidad va a asumir todos los roles de la tragedia conyugal [subtexto shakespeariano: *Otelo*] en la escena psíquica: marido cornudo, víctima, espía, amante)

En los dos últimos cuadros el *animus* (Jung) se impone sobre el *anima* (Belisa) y acaba destruyéndolo todo (su propia vida y la paz de Belisa): se impone el doble maligno, el monstruo de la tradición horrorífica de la literatura fantástica

Cuadro tercero: Perlimplín finge querer ayudarla, pero lo que pretende es destruirla: “Porque comprendo tu estado de ánimo te entrego este papel que tanto supone para ti...”; “no tengas miedo de hablarme.... yo sé que tú le amas... Ahora te quiero como si fuera tu padre...”.

Perlimplín habla de sí mismo, de su doble como de un joven bellísimo: “Jamás he visto un hombre en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica. Sin saber por qué, pensé en ti” es decir que Belisa representa la parte femenina deslumbrante de su naturaleza homosexual (es su visión de la homosexualidad que en *Poeta en Nueva York* encarna la figura de Walt Whitman)

La carta que supuestamente el doble le escribe a Belisa habla de su cuerpo, es decir de lo que le falta: el deseo prohibido: “¡No es tu alma lo que yo deseo!, ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!”

Perlimplín, “Misterioso y decidido” juega con Belisa aludiendo a su doble: ¿Y si yo te dijera que lo conozco?”

Cuadro cuarto: Perlimplín a Marcolfa: “El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba...” (la capacidad de sentir el deseo, de llegar a saber la parte del sé que le falta)

Perlimplín se mata a sí mismo y al doble imaginario: es el creador que mata a su criatura tal como ocurre en *Niebla* de Unamuno (inversión de un tópico literario especialmente desarrollado a partir del *Frankenstein* de Mary Shelley y luego en algunaspiezas de la primera mitad del siglo XX como *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau): “Y para que sea tuyo completamente se me ha ocurrido que lo mejor es clavarle este puñal en su corazón galante”

“Él te querrá con el amor infinito de los difuntos y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso”: sin poder satisfacer su deseo imposible, la muerte de la conciencia angustiada representa la única salvación

En el momento del suicidio, cuerpo y alma se unen idealmente: “Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo... Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él”

**Tradiciones resemantizadas:**

-El sacrificio ritual de la tragedia antigua y de los ritos mistéricos

-“debate del alma y el cuerpo”, *disputatio* de origen medieval dondecada componente del hombre acusa al otrode haberlo forzado a pecar

-*topos* de la herida de amor; motivo “de la cierva herida” (la enamorada infeliz) de la poesía lírica medieval

-*Cárcel de amor*, novela sentimental del siglo XV, de Diego de San Pedro, 1492

-*drama del honor* barroco, sobre todo la trilogía calderoniana; por ejemplo*El médico de su honra*, donde la dama/mujerinfelizal final es asesinada por la mera sospecha de su infidelidad

-*Otelo* de Shakespeare

-La *comedia cómica* lopesca de ambiente urbano (*La dama boba*, *La discreta enamorada*); transformación del personaje femenino; la casa de la dama como lugar claustrofóbico; tema del matrimonio combinado, motivo del *viejo y la niña*; el nombre de Belisa, anagrama de Isabel (de Urbina), y la máscara literaria de la primera mujer de Lope; el erotismo hiperbólico remite a muchos personajes femeninos del teatro lopesco

-comedia de las equivocaciones, con el gusto por el disfraz, herederade la commedia latina

-teatro neoclásico, comedia de salón como*El sí de las niñas* de Fernández de Moratín (el tema del matrimonio combinado; motivo del *viejo y la niña*)

-metateatro:en la I parte: farsa matrimonial dirigida por Marcolfa; en la II parte la tragedia del honor dirigida por Perlimplín; *intermezzo* de los*duendes* (herederos del Puck del *A midsummer night’s dream* de Shakespeare con la relativa atmósfera mágica y ambigua del *feery*) queexpresanla intención del dramaturgo deir más allá del teatro yde la moral burgueses creando un nuevo público, el del *teatro bajo la arena* o *teatro imposible*.

-farsa grotesca (teatro cómico de comienzos del siglo XX; el esperpento *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán; *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*que el propio García Lorca compuso para el teatro de títeres)

-tipo del*invertebrado*, el hombresin calidad, impotente, incapaz de vivir; el hombreque vive una vida inauténtica en términosexistenciales (uno de los modelos: Augusto Pérez de*Niebla* de Miguel de Unamuno, pero también Curianito del *Maleficio de la mariposa*)