

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

Hana Hradilová

El principio cómico en la obra de Federico

García Lorca

Comical principal in Federico García Lorca's creation

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne 16. 8. 2010

.....
vlastnoruční podpis

Děkuji vedoucímu práce Mrg. Danielu Nemravovi Ph.D. za trpělivé, odborné a chápavé vedení mé práce. Také děkuji Mgr. Tamaře Černé za přínosné poznámky.

Índice

1.	Introducción.....	5
2.	La vida y la obra de F. G. Lorca.....	6
3.	Las obras analizadas.....	15
4.	La comicidad.....	17
	4.1 Las teorías de la comicidad	21
	4.2 Categorías de la comicidad	22
	4.3 La comicidad lingüística y temática.....	27
5.	Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín	30
6.	La zapatera prodigiosa.....	38
7.	Los títeres de cachiporra.....	47
8.	Conclusión.....	57
9.	Summary	58
10.	Bibliografía	59
11.	Anexo	62

Introducción

Federico García Lorca es uno de los artistas más importantes del siglo XX. Su creación abarca plásticas, piezas musicales y principalmente obras literarias. Lorca es el autor dramático presiado. Gracias a su talento musical sintió el temporitmo necesario para la gradación indispensable de la acción. Sus protagonistas suelen ser personas sufridas, opresas, aisladas o perseguidas, sobre todo mujeres. Su inspiración tomó especialmente del paisaje andaluz y del cante jondo. Describe el contraste entre la vida dura de los campesinos y el paisaje hermoso.

El tema de esta tesis es el análisis de los elementos cómicos en la obra de García Lorca. Para poder ver a los dramas con la mirada del autor, había que conocer su vida y su obra, a esto se da el primer capítulo de la tesis. En la parte siguiente explico las razones que tuve para escoger estas comedias para el análisis y por que añadí el anexo. Tuve que estudiar sobre el asunto literatura especializada, el siguiente capítulo determina la terminología, presenta las teorías de origen y divide los conceptos. Esta base teórica fue el punto de salida durante la interpretación de los fenómenos. A continuación vienen los propios análisis de las obras Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, La zapatera prodigiosa y Los títeres de cachiporra.

La vida y la obra de Federico García Lorca

Federico del Sagrado Corazón de Jesús nació el 5 de junio de 1898 en el pueblo cerca de Granada llamado Fuente Vaqueros. Sus padres eran Federico García Rodríguez y Vicenta Lorca. El mismo año es conocido como “el año del desastre” porque en esta época España perdió sus últimas colonias en América Latina, concretamente en Cuba, Filipinas, y Puerto Rico. Por esa razón ni Lorca mismo admite la fecha auténtica de su nacimiento y menciona el año 1899 o 1900. Su juventud la pasaba en el campo. Por causa de ser delicado de salud no pudo dedicarse al deporte y había empezado a desarrollar su talento innato por la música. Manifestó un gran interés por la literatura romántica y clásica, las canciones populares, y, después de ver el espectáculo de títeres nombrado El alcázar de las perlas de Fernando Villaespeso, se apasionó por el teatro. En el año 1908 comenzó a frecuentar las clases de piano y de guitarra en la ciudad de Almería a donde se había trasladado con sus padres y hermanos.

A los 16 años inició sus estudios en la universidad de Granada, a la vez en la facultad de filosofía y letras y de derecho. Se convirtió en el miembro del círculo artístico y literato llamado El rincencillo, donde era el único músico. En el abril de 1916 surgió su primera obra conocida nombrada Mi pueblo. En ella describe su infancia en la aldea Asquerosa (actualmente Valderrubio) en la que vivió con toda su familia de sus 8 a sus 10 años. Tras la muerte de su maestro musical decidió a inclinarse del arte músico, y comenzó a ocuparse de la literatura. Parcialmente era también por el motivo que su

padre le prohibió estudiar la música en París. Las razones de su padre fueron sensatas para aquella época, quería que su hijo se dedicara a una actividad más provechable.

Durante la primavera y el verano de 1917 emprendió varios viajes a Andalucía, Castilla y nordeste de España con su profesor y sus compañeros. En este transcurso llegó a conocer a Antonio Machado, Miguel de Unamuno y al pedagogo, fundador de la Institución de la educación libre y el amorador de la música, Fernando de los Ríos. En enero de 1917 se publica el primer ensayo de Lorca titulado La Fantasía Simbólica en el Boletín del Centro Artístico de Granada, tratando de la obra del famoso escritor José Zorilla. En el año siguiente publicó su primer libro Impresiones y paisajes, que se compone de las descripciones líricas del paisaje en prosa, inspiradas por sus viajes anteriores. Lo dedica a su maestro de la música fallecido. Entre los años 1919 y 1928 vivió en la residencia estudiantil en Madrid que se considera uno de los centros culturales más importantes. Fue el sitio donde se encontró con los artistas famosos como p. e. Luis Buñuel, Rafael Alberti, Pepín Bello y con otros personajes que influyeron su vida personal tal como su obra.

El 22 de marzo de 1920 se realizó su primer estreno teatral llamado El maleficio de la mariposa. Esta pieza trata de una cucaracha que está enamorada de una mariposa. Presentado en el teatro madrileño de Eslavo, bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, desgraciadamente termina con la burla de la mayor parte del público. Federico se inscribió a la facultad de filosofía y letras de la Universidad Central en Madrid pero casi nunca asistió a las conferencias. Durante el junio del

año siguiente publicó su primera colección de poemas titulada Libro de poemas. Siguió trabajando en la obra dramática Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita y comenzó a escribir varios poemas para la colección Canciones. Se hizo amigo del escritor Juan Ramón Jiménez y le ofreció la colaboración en la revista Índice. En el mismo año escribió la mayoría de poemas para el parnaso Poema del cante jondo. Junto al compositor Manuel de Falla colaboró en la organización de la competición en flamenco. En esta ocasión daba lecturas de algunos de sus poemas y por eso escribía intensamente y con mucho interés. Estaba aficionado por la provocación y por el primitivismo de estos tonos cuyas raíces describió David Lerma González como: „Adopción de ciertos acordes del canto litúrgico bizantino y en la invasión áraba de la Península. La fijación con la muerte, el misterio, el duende se ocultan bajo las formas dionisiacas de la vida, un panteísmo en el que cobran aliento los olivos que cierran y se abren «como un abanico».“¹

En la casa de sus padres en Valderrubio organizó junto a Manuel de Falla una representación de títeres para los niños titulada La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón. En enero de 1923 terminó con éxito sus estudios de derecho en la Universidad de Granada dejando así por completo sus intenciones en la facultad de filosofía y letras. Durante esta época surgieron sus primeras pinturas. En enero se encontró por primera vez con Salvador Dalí en la residencia estudiantil. Siguió trabajando con Manuel de Falla y juntos prepararon una light opera titulada Lola la comedianta. También escribió sus primeros poemas para la colección Romancero

1 LERMA GONÁLEZ, David: *Federico García Lorca*. Madrid: Edimat libros, 2004. pg.: 53.

gitano y comenzó a trabajar en la farsa La zapatera prodigiosa. Al principio del año 1925 terminó el drama poético titulado Mariana Pineda, y dió su lectura en la casa de Dalí en Cadaqués. Su visita fue una inspiración para Dalí, que hizo pintura llamada Naturaleza muerta (Invitación al sueño) conforme la foto que tomó su hermana de Lorca en la posición de un cadáver. Tras el regreso a Madrid Lorca empezó a escribir Oda a Salvador Dalí que publicó en marzo del año siguiente en la Revista de Occidente.

En 1927 escribió el poema Soledad al honor de Luis de Góngora, el poeta español del siglo de oro. Le publicaron la colección Canciones. En junio entró por primera vez en la escena del teatro Goya en Barcelona su obra Mariana Pineda y el papel principal fue representado por Margarita Xirgu. La escenificación fue presentada también en octubre en el teatro madrileño - Fontalba.

En abril de 1928 publicó la primera versión del Romancero gitano la cual logró éxito inmediato a pesar de que algunos de sus compañeros anteriores, como p. e. Dalí, la habían rechazado. Tras un año de intenciones consiguió publicar la primera parte de la revista provocadora titulada El Gallo, a la que había colaborado junto a Manuel de Falla y algunos intelectuales de Granada. Sin embargo, fueron publicados solamente dos números. Admitió a sus amigos en las cartas que desde el mayo vivía una crisis emocional profunda la que se demostró p. e. en la Oda al Santísimo Sacramento publicada en la misma revista. En Granada recitó su ensayo Imaginación, inspiración, evasión y simultáneamente con la proyección de los cuadros de Dalí y de Miró estaba leyendo Skatch de la

pintura moderna, donde destacó la importancia del cubismo, dadaísmo, futurismo y surrealismo.

En enero del año siguiente terminó la farsa teatral llamada Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín que al día de su estreno fue prohibida por la censura. Fue quizás por causa de la semejanza notable del personaje principal con el dictador Primo de Rivera, o posiblemente por el subtítulo Aleluya erótica. La razón oficial estaba diciendo: la falta del respeto por la tristeza nacional tras la muerte de la madre del rey Alfonso VIII y la continuación de los ensayos. El estreno tuvo lugar cuatro años más tarde. Con la ayuda de su profesor de la facultad de derecho - Fernando de los Ríos, Federico obtuvo la beca a Estados Unidos y durante el junio salió a Nueva York. Allí vivía en la residencia estudiantil de la Universidad Colombiana. En agosto empezó a escribir sus primeros poemas de la colección El poeta en Nueva York e hizo guión de película para el gráfico mexicano Emilio Ameru titulado Viaje a la luna. En noviembre conoció al toreador Ignacio Sancho Mejías y a la cantante Argentinita. Para ella adapta las canciones populares españolas, las cuales luego grabaron en discos con su canto acompañado por Lorca tocando el piano.

En la primavera de 1930 fue invitado por el Instituto latinoamericano de la cultura para que recitara en La Habana. Al mismo tiempo trabajó en dos textos dramáticos - Así que pasen cinco años y El público. La segunda de estas dos obras la terminó ya en agosto de este mismo año. Fue influido fuertemente por el poeta Walt Whitman y su verso libre, lo que podemos ver en su Oda a Walt Whitman. En el otoño regresó a España donde en la Noche Vieja estrenó La zapatera prodigiosa

con la compañía de Margarita Xirgu bajo la dirección de Rivas Cherif.

El año siguiente Lorca publicó El poema a las canciones gitanas, continuó trabajando en el drama El retablillo de don Cristóbal, Farsa para guiñol, ajustó Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, e inspirado en la poesía arábiga y andaluza, escribió sus primeros versos para el parnaso Diván del Tamarit. En agosto terminó Así que pasen cinco años. En noviembre fundó el teatro estudiantil nómada nombrado La barraca, al cual presidió como jefe artístico y director a la vez.

Fue invitado por el Comité de cooperación intelectual para que diera conferencias, así que emprendió el viaje de dos meses por las ciudades españolas como p. e. Sevilla, Salamanca, Galicia, Santiago de Compostela, Madrid, etc. El resto del tiempo lo dedicaba a los ensayos con La Barraca hasta su estreno el día 10 de junio de 1932 en Burgo de Osma con la escenificación llamada La cueva de Salamanca. Durante el verano terminó Bodas de sangre, y la leyó en la casa de Carlos Morla en Madrid. El resto del año se dedicó a los ensayos con La Barraca y sus excursiones.

La compañía teatral de Josefina Díaz de Artigas estrenó Bodas de Sangre en el teatro de Infanta Beatriz el 8 de marzo de 1933 en Madrid bajo la dirección del mismo autor y ganó un fuerte aplauso. Gracias a este éxito se aseguró la situación financiera de Lorca, el cual desde entonces podía gozar de un reconocimiento abundante. Luego la escenificación se mudó a Barcelona donde los espectadores la pudieron ver por primera vez el 31 de mayo. La misma obra fue interpretada por Lola Membrives en Buenos Aires y también consiguió un éxito

extremo. El mes siguiente, la compañía de Pura de Ucelay - El Club Teatral Anfisfora, puso en escena el texto adaptado de Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín en el teatro Español en la ciudad de Madrid.

El 29 de octubre Lorca se puso en camino a Argentina y durante su viaje trabajó en el texto dramático de Yerma. En Buenos Aires puso en escena Mariana Pineda, Bodas de sangre y La Zapatera prodigiosa. Organizó numerosas conferencias, lo que le trajo un suceso enorme.

Al principio del año siguiente partió para Montevideo para dar cursos. En esta ocasión rindió el homenaje a la tumba de su amigo - el pintor Rafael Pérez Barradas y luego regresó a la capital de Argentina. A comienzos de marzo dirigió su propia adaptación de la obra de Lope de Vega - La Dama Boba, en el teatro Comedia. El 25 de marzo de 1934 continuó con el estreno de El retablillo de don Crossóbal en el teatro Avenida. Tras cinco meses volvió a España pasando primero por Rio de Janeiro. Durante el verano terminó últimas escenas de Yerma, la cual junto con Diván del Tamarit acabó de escribir en julio. Luego se dedicó principalmente a la dirección en La Barraca que recorría por Santander y Santiago de Compostela. Al final de diciembre se realizó el primer encuentro de los espectadores con los representantes de Yerma de la compañía de Margarita Xirgu en el teatro madrileño Español. El espectáculo causó unas fuertes ovaciones, así que la escenificación, tras 120 reestrenos, se movió a Barcelona donde siguió con su producción en el año 1935.

Un buen amigo de Federico - el toreador Ignacio Sánchez Mejía, fue herido por un toro el 11 de agosto en la plaza de

Manzaneres y murió dos días más tarde por causa de los arañosos graves. El mes siguiente Lorca escribió el parnaso Llanto por Ignacio Sánchez Mejía.

Lorca celebró grandes éxitos tanto en la vida profesional así como en la personal. Sus amigos organizaban banquetes a su homenaje, en colaboración con el artista plástico Miguel Prieto, Lorca puso en escena El retablillo de don Cristóbal en el teatro de títeres llamado La Tarumba, en junio acabó de escribir el texto dramático Doña Rosita la soltera o lenguaje de las flores que tuvo su estreno el mismo año en el teatro Principal Palace en la ciudad de Barcelona. A la vez supervisaba los ensayos de la compañía de Lola Membrives que presentó Yerma en Barcelona.

En enero de 1936 publicó Bodas de sangre y la colección de poemas Primeras canciones. Yerma se presentó en La Habana y dos meses después también en México. En junio llevó a cabo Los sueños de mi prima Aurelia. El 19 de junio terminó de escribir el último de las tres tragedias del campo español - La casa de Bernarda Alba, que quería llevar a México para que lo leyera Margarita Xirgu. Después planeaba dirigir ésta y otras obras en la colaboración de su compañía en Buenos Aires. El Club Teatral de Anfístora comenzó a ensayar la obra Así que pasen cinco años, pero no consiguieron su estreno porque se desencadenó la Guerra Civil. Su último día en Madrid, el 13 de julio, Lorca pasó en compañía de Rafael Martínez Nadal y le entregó el manuscrito de Público antes de subir al tren hacia Granada. Después de ser atacado por los hombres armados en La Huerta de San Vicente, se dio cuenta que estaba en peligro y empezó a buscar refugio en la casa de su amigo

Luis Rosales que pertenecía con toda su familia a los falangistas. Lorca fue detenido el 16 de agosto y arrastado al edificio del gobierno cercano. El día siguiente “desapareció”. Al amanecer el día 19 de agosto de 1936 fue ejecutado por el pelotón de soldados, junto con su maestro de la escuela primaria Dióscorio Galindo González, en la franja lateral detrás del pueblo Víznar en la provincia de Granada. Su cuerpo fue metido en la fosa común en un sitio desconocido.

Las obras analizadas

Lorca es conocido especialmente por sus obras trágicas, principalmente por la trilogía Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba y Yerma. Decidí dedicarme a su drama menos prestigioso que no tiene tanta popularidad entre los lectores ni la gente creadora de teatro. García Lorca escribió diez obras que no se denominan como trágicas, igual que no todas tienen un final feliz. El drama surrealista, es decir Teatro breve, El público y Así que pasen cinco años, no es el objeto de este estudio. El romance popular llamado Mariana Pineda y el poema granadino del novecientos Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores tampoco tienen muchos elementos cómicos, si no nos referimos a la ironía del destino. Resta El maleficio de la mariposa, Retablillo de don Cristóbal, Los títeres de cachiporra, La zapatera prodigiosa y Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, de los cuales elegí las últimas tres para los análisis.

Su presentación voy a desarrollar más adelante, en este lugar es importante explicar las razones de la selección.

Antes que nada quería destacar que el drama está escrito para ser puesto en escena. El texto dramático que no se presenta es apenas una literatura incompleta, porque no llega a las cualidades de la novela ni de la poesía y le falta un paso para completarse. El paso es la escenificación que da vida a la obra y así la aprecia. Si el tiempo nos dijera que hechos históricos eran importantes y que no, serviría también el tiempo para evaluar las cualidades del arte, de la literatura, y, por supuesto del drama.

Acepté ayuda de este juez despiadado para escoger las

mejores obras para el análisis. Las comedias que se han representado por lo menos en algunos teatros pocas veces, son los que deben ser estudiados y analizados, porque estos son las obras vivas. Podríamos oponer que los dramaturgos son mayores jueces que el tiempo, porque son ellos que escogen el drama para la presentación. A ésto hay que asentir, pero sean cualesquiera los criterios que se usan para la elección, uno está claro, la pieza tiene que ser representable. De mi trabajo de investigación surgió Lista de escenificaciones de obras de F. G. Lorca en Moravia, de la cual está evidente que Amor de don Perlimplín y La zapatera prodigiosa son dramas representables. Siendo esto un trabajo literario, adiciono una farsa guiñolesca a los títulos denominados, por su riqueza de elementos cómico. Se trata de Los títeres de cachiporra.

La comicidad

En la vida cotidiana nos encontramos con lo cómico, gracioso, grotesco, irónico, humorístico, en varias ocasiones casi todos los días. ¿Pero qué exactamente es la comicidad? Diversos filósofos, científicos literarios, psicólogos y escritores, prestaron atención al tema tan extenso y difícil para abarcar, y propusieron sus respuestas. Para esta tesis escogí trabajos de tal capacidades como Aristóteles, Henri Bergson, Vladimír Borecký, Ladislav Dvorský o Ivana Gejgušová, que vivieron en tiempos diferentes, y por eso miraron la cuestión de totalmente distintos ángulos, voy a tantear sus desemboques y seguir su ejemplo en los análisis de los textos Lorquianos. Por supuesto no quiero procurar la mejor y única definición, sino mostrar los diferentes puntos de vista y la variedad de posibles conclusiones. Para comenzar es necesario señalar el origen y definir la terminología que vamos a usar a lo largo de los análisis.

La palabra cómico viene através de la palabra latina *comicus* del griego *komikos*, y significa alegre representación, festín, cántico. En Grecia localizamos el origen de la comedia, que en la esfera de arte es la mejor manifestación de la comicidad. La llaman “el espejo de vida”, porque puede caracterizar un grupo social muy bien.

Según Aristóteles la comedia se desarrolló gracias a dos influencias: los directores de las canciones fálicas, y el drama siciliano. Por primera vez fueron representadas en la festividad anual de las Dionisias Urbanas en Atenas en el 486 a. C. Las

comedias fueron reconocidas por el estado más tarde que las tragedias, por eso las primeras piezas pusieron en escena los actores a sus propias expensas. Los primeros y únicos registros completos de la Comedia Antigua en forma escrita tenemos de Aristófanes. En las competiciones siempre se medían tres tragedias y una comedia de un autor, probablemente por este menor interés por las comedias no tenemos tantos documentos conservados hasta la época Latina, donde el elemento cómico obtiene mayor prosperidad.

Los teóricos literarios usan diferentes palabras para definir este concepto. La científica literaria y profesora universitaria Ivana Gejgušová dice: „La comicidad es la expresión de postura hacia el mundo, la sociedad y la gente, hacia las preguntas que uno tiene que enfrentar y resolver durante la existencia, respectivamente es la postura de uno a sí mismo.“² Según ella, la base para una situación cómica es la imaginación, la esperanza de lo ideal y, al contrario, la realidad. La comparación y la crítica de estos dos muestra los negativos de la realidad, lo que puede resolver cómico en algunas circunstancias.

Vladimír Borecký en su libro *Teoría de la comicidad*³ resume la historia de los estudios sobre la comicidad desde la edad antigua hasta el siglo XX, y señala que hay muchas irregularidades en la terminología cómica. Muchas veces los conceptos cómico, ironía, absurdidad, humor y risa se entremesclan. Borecký denomina la comicidad como el

2 GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod do studia literární komiky*. Ostrava: Repronis, 2003, pág. 3 „Komika je výrazem ke světu, společnosti a lidem, k otázkám, které před nás lidské bytí staví a s nimiž se musí jedinec vypořádat, popřípadě je výrazem postoje k sobě samému.“

3 BORECKÝ, Václav: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.

concepto esencial, al que están subordinadas las cuatro palabras que nombran las categorías según su tiempo de origen. Se trata de la ironía, ingenuidad, absurdidad y humor. Gejgušová adiciona la sátira y la grotesca. A la explicación de los términos nos vamos a dedicar más tarde.

Henri Bergson igual a Dorine Cerqueira ven unidad inseparable de la comicidad con la sociedad: “O cômico é um fenômeno social, em que os sentimentos, gostos e “preconceitos“ da sociedade coincidem“.”⁴ Bergson además divisa las situaciones cómicas en el entorpecimiento, la letargía, es decir lo mecánico, derivado de algo que debería ser vivo y dinámico. En su libro *La risa*⁵ no busca la definición de la comicidad, más bien busca las situaciones en que las personas ríen. Estos momentos encuentra en cualquier situación que podría ser hasta trágica, pero por causa de falta del sentimiento provoca risa. Dice: “parece que lo cómico surge donde un grupo de personas fija los ojos en uno de ellos, calla los sentimientos y deja funcionar solo el intelecto.”⁶

El diccionario de las definiciones dice que la comicidad es: “la capacidad o cualidad de las personas, las cosas o las situaciones de divertir o provocar risa.”⁷ Según los científicos, la risa es, junto con el lloro y pensamiento, una de las cosas que diferencia al ser humano de los animales. Varios autores se dedican más a la risa que a la comicidad, como por ejemplo S. Freud, H. Bergson, S. Leacock, y otros. Miran la problemática del

4 CERQUEIRA, Dorine: *A ironia e a ironia trágica em A morte de Quincas Berro Dágua*. Rio de Janeiro: Razão cultural, 1997, pág. 27

5 BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.

6 Idem., pág. 17, 18 “Zdá se, že komično vzniká tam, kde skupina lidí upře pozornost na jednoho z nich, umlčí cit a nechá působit jen rozum.“

7 <http://www.wordreference.com/definicion/comicidad>, día 29 de junio 2010.

punto psicológico, filosófico y sociológico. Bergson dice: “La risa se nos muestra como una forma de chicana social que siempre humilla un poco al que es su objeto.”⁸ Para nosotros será esencial la visión literaria. Vladimír Borecký rechaza la unión inherente a la comicidad y la risa, por una simple razón, que lo cómico puede ser provocado también mecánicamente, como por ejemplo con las cosquillas, o químicamente, con varios tipos de intoxicación.⁹ Así podemos denominar la risa más bien como una manifestación fisiológica de que una reacción indispensable a una acción cómica. Gejgušová añade que la risa no está en relación con lo cómico cuando se trata de los vapores o de una expresión de felicidad o éxito inmediata, donde la risa o sonrisa no muestra la comicidad de la situación, sino el estado de alegría. Al otro lado también existen situaciones cómicas que no están evaluadas con risa simplemente por la razón del malhumor o ambiente desagradable.

El teatro y lo cómico tienen en común, aparte del origen, la necesidad del recipiente. Como señala Gejgušová la existencia de la cómica está estrechamente conectada con el objeto y el sujeto. La comicidad se despliega en el que produce lo humorístico y al mismo tiempo en el que compara, evalúa y reacciona adecuadamente. Podríamos decir que nada puede ser gracioso sin alguien que lo encuentra divertido.

8 BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993, pág. 64.

9 BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.

Teorías de la comicidad

En el libro del mismo título Borecký¹⁰ diferencia tres macroteorías, que nos explican el origen de lo cómico.

Teoría de la superioridad: en la que da referencias a Platon, Aristóteles, Thomas Hobbes y Henri Bergson, se trata del predominio, de la superioridad de uno sobre otro, que se manifiesta como la ridiculización del oponente. Ésta teoría está caracterizada por la agresividad, la desapreciación, la rivalidad, y Borecký la conecta principalmente con la ironía y la sátira, porque en las otras categorías pierde su significado. Éstas situaciones no siempre provocan comicidad, por eso fueron a menudo criticadas.

Teoría de la incongruencia: conciste en la contradicción, la ambivalencia, la sorpresa, en el conflicto y en la unión de algo disharmónico, inconveniente y heterogéneo. Los representantes de esta macroteoría son Immanuel Kant y Arthur Shopenhauer.

Teoría de la relajación: está conectada con la libertad, la energía redundante y con la polaridad entre la tensión y la relajación. Con esta teoría se unen nombres de Herbert Spencer y Sigmund Freud.

El mismo Borecký ve la dismembración en las macroteorías problemática, esencialmente por la fácil confusión del enfoque al origen en vez a los rasgos estructurales de la comicidad. También avista dificultad en incorporación de los términos bajo una teoría, lo que requiere una simplificación y resulta impreciso.

10 BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.

Categorías de la comicidad

Hay varias matizes que forman la inagotable cantidad de la comicidad. Éstas manifestaciones cómicas Borecký¹¹ dividió en cuatro categorías principales, que voy a describir más detalladamente, y categorías secundarias que varían entre las cuatro principales por causa de la forma o por el contenido. Gejgušová¹² encuentra cumbre también la grotesca y la sátira, pues para mayor objetividad las añadió a la lista.

Ironía: es probablemente la que surgió primera, porque la palabra original griega eironea es de la misma época que la komodia y significó disimulación y carácter felónico, zorrastrón. Borecký la describe como algo, que se basa en decir lo contrario de lo que se piensa. Detrás de la cara o voz seria se esconde el desprecio y la burla, detrás del elogio se esconde la crítica. Según Gejgušová la ironía es el juicio dicho con el remedio de comunicación positivo, es decir utilizando la entonación y los recursos nonverbales para expresar el pensamiento opuesto de las palabras. La ironía no siempre tiene el carácter cómico, pero es el medio frecuentemente usado para el efecto gracioso. Lo que diferencia la ironía de las otras categorías cómicas es según Borecký el momento de la víctima, la ridiculización del objeto.

Un elemento diacrítico, pero significativo es la ironía de sí mismo. La pronuncia el hablante, que mira y hace comentario sobre sus propios errores. Borecký junto con Gejgušová conectan esta subcategoría más bien con el humor, porque se

11 BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.

12 GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod do studia literární komiky*. Ostrava: Repronis, 2003.

enfoca al sujeto, igualmente como el humor. La ironía no consigue abarcar el sujeto.

Otra subcategoría es la ironía del destino, que podemos encontrar en casi todas las comedias Lorquianas. La vemos por ejemplo en Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores, donde la protagonista espera la vida entera que su novio vuelva hasta que envejece y empobrece. Es un elemento tragicómico que Lorca da a sus personajes, y por eso se nos muestra a menudo el final amargo.

La postura irónica del autor hacía la historia y los protagonistas se nota especialmente en los personajes “viejos verdes” que lamentan tanto que se casaron con mujeres jóvenes, porque ellas acabaron traíndoles o haciendo infierno de sus vidas.

Ingenuidad: en los círculos literarios significa la simplicidad, inocencia, ignorancia, sencillez e inexperiencia. Aparecía como elemento de la ironía o del humor, pero desde principios del siglo XX funciona independientemente. Se manifiesta inconsciente y automática, pero puede ser fingida y disimulada. Normalmente se comunica con los niños, personas simples, inmaduras o viejas, mujeres y campesinos, que son el objeto de la risa sin darse cuenta. Según Freud¹³, la ingenuidad es la categoría más cercana del chiste, porque consigue utilizar el discurso de manera sónica y sémantica. Como ejemplo de chiste ingenuo pone las expresiones automáticas infantiles, que no piensan ser broma, pero son graciosas en el contexto de los adultos.

Muy cerca de la ingenuidad está el nonsens, que puede

13 FREUD, Sigmund: *Totem a tabu, vtip a jeho vztah k nevědomí*. Praha: PRÁH, 1991, pág. 125 - 127.

ocurrir gracias al malentendimiento de la ingenuidad de los pavipollos. Pero éste, según Borecký, se clasifica mejor a la categoría de la absurdidad, y está representado con abundancia en la comicidad absurda.

Absurdidad: fue conocida desde el final del siglo XII, sin embargo tomó su auge en el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX con la obra del fundador del drama absurdo Alfred Jarry. Sus huellas siguió por ejemplo Samuel Beckett y Eugene Ionesco. La absurdidad no trabaja con la inconsciencia como la categoría anterior, sino opera con el disparate conscientemente. Su principio es salir extremadamente de la normalidad y de la lógica cotidiana. Es como una metáfora del mundo y la sociedad, que se da cuenta plenamente de su absurdidad. Borecký indica: “La comicidad absurda participa en la comicidad cósmica, y conscientemente se desprende de la auto-reflexión con la consciencia absoluta de la intrascendencia e insignificancia propia.”¹⁴

Humor: viendo del punto de vista histórico es la categoría que surgió más recientemente. La palabra originalmente latina humor significó humedad, líquido, y fue la expresión para denominar los líquidos corporales humanos. Seguindo la teoría de Hippocrates sobre los líquidos predominantes en el cuerpo humano y con eso asociado el temperamento (melancólico, sanguíneo, colérico, flemático), tuvo humor un significado medicinal hasta el siglo XVI. Una mudanza semántica ocurrió en la época isabelina en el sentido de capricho, antojo, disposición del ánimo, y como podemos

14 BORECKÝ, Vladimír: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000, pág. 41 „Absurdní komika participuje na kosmické komice a vzdává se vědomě humoristické sebereflexe s plným vědomím vlastní nepodstatnosti a bezvýznamnosti.“

notar en Español se ha conservado hasta hoy el sentido de humor como estado de ánimo. Tan sólo en el siglo XVII y principalmente en el siglo XVIII recibe humor un carácter cómico y mueve su interés del objeto al sujeto. Humor representa una burla irónica que primero hace el hablante de sí mismo y así luego hace el efecto en los demás. El tono básico del humor es por lo tanto la autocrítica chistosa, que pierde el tono irónico, porque se dirige al sujeto. Gejgušová percibe que es una reacción a los defectos personales que no nos tocan mucho, que no son peligrosos para la sociedad ni individuo, que son perdonables. Se puede tratar de algunas deficiencias pequeñas de la normalidad, refiriéndose a las cualidades exteriores o interiores de la persona o del objeto evaluado.

Borecký deja constancia de que es difícil encontrar cada una de estas cuatro categorías puras, porque en la comicidad concreta es normal su combinación. En este momento voy a seguir con la presentación de las dos categorías ausentes que añadió Ivana Gejgušová. Les diferencia según el carácter de las insuficiencias y según la medida de la crítica.

Sátira: tuvo originalmente un significado de frutero con varios tipos de fruta y relleno hecho de muchos ingredientes. Con tiempo la palabra fue utilizada en el campo artístico denominando piezas variadas, con el contenido abigarrado de una actitud crítica, burlesca y con elementos anecdóticos. Hoy en día percibimos sátira como una obra artística, que reacciona a los problemas individuales, sociales e institucionales, que encontramos importantes, graves y actuales. Las insuficiencias halladas son tan inaceptables y amorales que merecen ser condenadas. La condenación conciste en burla e infamación. La

sátira puede tener prejuicios y no tiene que ser objetiva. Puede salir de la comicidad y llegar hasta lo horroroso y espantoso, en estas situaciones podríamos llamar la risa provocada por la sátira como la risa amarga.

Grotesca: tiene origen en Italia, refiriendome al origen de la palabra original grotta, que se utilizaba para el muralismo, especialmente donde se entremescla abundantemente la fauna y flora junto con los cuerpos humanos. La grotesca es considerada por algunos científicos como una cómica baja, grossa y lasciva, que tiende hacia lo espantoso, asqueroso y horroroso. Esta convicción surgió porque la grotesca es la manifestación del cuerpo físico, tales como aceptación y segregación de la comida, todos los procesos de digestión, sexualidad, etc. Al otro lado Michail Bachtin¹⁵ aprecia (especialmente en la obra medieval de François Rabelais) una herencia de la cultura de risa popular. Piensa, que la representación de los procesos corporales no es un acto por sí, sino que es la manifestación de la alegría de la existencia humana en la naturaleza, el querer vivir y sobrevivir a pesar de las dificultades, el círculo eterno de la vida que empieza con el nacimiento y termina con la muerte.

15 BACHTIN, Michail Michailovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, pág. 19 – 21.

La comicidad lingüística y temática

Aún es importante señalar los remedios concretos usados en la cómica. Les podemos repartir en la parte lingüística, que describió detalladamente Ladislav Dvorský en el libro *Repetitorium de la comicidad lingüística*¹⁶, y en la parte temática, que Henri Bergson en el libro *La risa*¹⁷ todavía divide en la comicidad de la situación y del carácter.

La comicidad lingüística

Luego en el inicio del *Repetitorium* Dvorský observa: “entre la comicidad de la situación y lingüística no hay tanta diferencia como se a veces opina.”¹⁸ El autor que quiere alcanzar el efecto cómico con la ayuda de la lengua o sin, procede utilizando los mismos principios, aunque usa diferentes recursos de expresión. Dvorský resume que la comicidad lingüística y de situación tiene en común, que encuentra gracioso, y como gracioso presenta, los mismos fenómenos.

Para adquirir el efecto cómico emplea la comicidad lingüística los recursos de la estructura de toda la lengua, incluyendo el vocabulario, la gramática, creación de las palabras, la parte sónica y gráfica de la lengua. Unos de los instrumentos más comunes son los vulgarismos, arcaísmos, neologismos, eufemismos, sinónimos, homónimos, antónimos, metáforas, consonancias, nombres y apellidos, fraseología, etc. Será mejor presentar los recursos junto con los ejemplos de las obras de

16 DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Brno: Novinář, 1984.

17 BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.

18 DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Brno: Novinář, 1984, pág. 10 „mezi komikou situační a jazykovou není takový rozdíl, jak se někdy soudí.“

Lorca. Al final es necesario agregar que es inútil e imposible usar los medios lingüísticos sin el contenido, igualmente como sería absurdo comunicar el contenido gracioso sin los recursos lingüísticos adecuados.

La comicidad temática

Este capítulo abarca dos términos explicados por Henri Bergson en *La risa*. Se trata de la comicidad de la situación y del carácter. El concepto abrazador “temática” aplicó Ivana Gejgušová¹⁹. Como ya he mencionado, Bergson considera como cómico todo lo rígido y mecánico. En *La Risa*²⁰ describe tres procedimientos que resultan en la situación cómica. En primer lugar es *la repetición* que representa: “el sentimiento reprimido que catapulta como espiral, y pensamiento, el cual se divierte con la repetida represión del sentimiento.”²¹ Dicho con simplicidad es el continuo retorno a la situación inicial que nos hace reír, como le hace reír a los niños el diabolito con espiral dentro de una cajita. Otro método es *la inversión* que se basa en “el mundo al revés”, donde acontece el contrario de la situación esperada y los papeles se intercambian. Por último es *el malentendimiento*, que dando varios posibles sentidos crea el efecto cómico.

Gejgušová²² pone algunos ejemplos más frecuentes de la práctica literaria. Es la confusión de los personajes, pretendiendo ser otra persona, cambio de identidad, el personaje charlatan, su intento de engaño, el engañador

19 GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod do studia literární komiky*. Ostrava: Repronis, 2003.

20 BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.

21 Idem., pág. 41 „Potlačený cit, který se vymršťuje jako pružina, a myšlenka, jež se baví opětovným potlačováním tohoto citu.“

22 GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod do studia literární komiky*. Ostrava: Repronis, 2003.

castigado, etc.

La comicidad del carácter y de la situación son muy unidas. Las dos se entrelazan y completan, algunas características pueden resultar cómicas solo en algunas situaciones y al revés.

Bergson principalmente dice, que cómicas pueden ser apenas las características humanas, que de alguna manera salen de lo corriente. “Quien se separa, corre el peligro de choteo, porque la comicidad yace de gran parte en este aislamiento.”²³ Por eso las características como distracción, ingenuidad, crederas, ufanía, incapacidad evaluar sus fuerzas, propia supervaloración, y otras, que en varias combinaciones dan posibilidades innumerables para creación de los caracteres cómicos. Los personajes resultan graciosos también cuando tienen cualidades inesperadas de su posición, p. e. los adultos se comportan como niños, un fantasma tiene miedo de la oscuridad, al verdugo no le gusta mirar la sangre, o un ejemplo tan típico para la fábula son animales con las características humanas. Otro aspecto significativo en la sátira, viene de las figuras tipizadas, que representan algunos grupos sociales, y que cuando no se comportan según las leyes sociales son castigadas (por lo menos) con la burla de los demás.

Lo que puede acrecentar el efecto cómico es también el aspecto físico, especialmente cuando está en oposición con el carácter y las circunstancias.

23 BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993, pag. 65 „Kdo se izoluje, vystavuje se posměchu, protože komično z velké části spočívá právě v této izolovanosti.“

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín²⁴

El drama tiene subtítulo *Aleluya erótica en cuatro cuadros (Versión de cámara)*, y realmente cumple con esta titulación en todos los aspectos. Aleluya se refiere a la forma en que la obra está escrita, eso es, un prólogo y el único acto dividido en tres cuadros. Las aleluyas eran típicas para la producción religiosa en el siglo XIX, pero con el tiempo se adaptaron al contenido pagano. El Diccionario Real de la Lengua Española la define como: Cada una de las estampas que, formando serie, contiene un pliego de papel, con la explicación del asunto, generalmente en versos pareados.²⁵ Con el adjetivo erótico obtiene un sentido diferente, que según Isabel Pulido Rosa: “hace confluir, en una sola cláusula, dos problemas distintos: lo religioso y lo sexual, o dicho de otro modo, lo crístico y lo erótico.”²⁶ La nota entre paréntesis se refiere, según el mismo autor, a la extensión de la obra porque originalmente fue pensado “desarrollar el tema con toda la complejidad que tiene.”²⁷

El argumento de esta aleluya es simple, pero contiene algunos temas interesantes, que han sido analizados por varios autores²⁸. La temática que nos lleva por toda la obra es el amor

24 GARCÍA LORCA, Federico: *Amor de don perlimplín con Belisa en su jardín*. http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=G. 25. 6. 2010.

25 <http://www.wordreference.com/es/en/frames.asp?es=aleluya> Día 2. 8. 2010.

26 PULIDO ROSA, Isabel: *Semiótica teatral de una aleluya lorquiana: Amor de don Perliplín con Belisa en su jardín*. In.: Teatro: Revista de estudios teatrales, jun-jul 1998-2001, pág. 346.

27 Idem., pág. 347.

28 HEMPEL, Wido: *El viejo y el amor, apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca*. In.: Centro virtual Cervantes, AIH. Actas VIII, 1983. http://www.google.cz/search?hl=cs&client=opera&hs=Iwv&rls=cs&q=El+viejo+y+el+amor+apuntes+sobre+un+tema+en+la+literatura+espanola+de+cervantes+a+garcia+lorca&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai= día 21. 7. 2010.

insatisfecho de un hombre viejo y rico con una muchachita joven, bonita y pobre. Lo que hace diferencia, es la conclusión de esta situación tan común en la literatura española. El viejo Perlimplín no se incomoda con el desamor de Belisa, al contrario, está feliz, le escribe cartas amorosas disfrazado de un joven y al final mata a sí mismo, pretendiendo matar al amante, y da el grito triunfante: “¡Belisa ya tiene una alma!” (pág. 12) Un final, que ni siquiera podría llamarse cómico y feliz, sin embargo, tiene una idea profunda, que nos lleva a pensar en la simbología de la obra y de sus personajes. Wido Hempel piensa que Perlimplín y Belisa simbolizan el cuerpo y el alma, las dos partes inseparables e incompatibles a la vez. Lo que podemos decir con seguridad, es que Lorca buscaba un final diferente y lleno de ironía. O sea, ironía de destino, que lleva Perlimplín a sufrir una autodestrucción por su amor loco y ciego. También es irónico que Belisa, a pesar de que “ya tiene una alma”, nunca haya podido disfrutar del amor que vivía en su imaginación. Este tipo de ironía es exactamente la que surge en las obras trágicas igual que cómicas y puede provocar apenas una sonrisa amarga. Pero vamos a ver los elementos en realidad cómicos.

El prólogo comienza con un diálogo que podemos tranquilamente llamar absurdo porque carece de sentido, no nos enteramos de nada después del diálogo y simplemente nos divierte por su absurdidad:

PERLIMPLÍN: ¿Sí?

MARCOLFA: Sí.

PERLIMPLÍN: Pero ¿por que sí?

MARCOLFA: Pues porque sí.

PERLIMPLÍN: ¿Y si yo te dijera que no?

MARCOLFA: (*Agria*) ¿Que no?

PERLIMPLÍN: No.

MARCOLFA: Dígame, señor mío, las causas de este no.

PERLIMPLÍN: Dime tú, deméstica perseverante, las causas de ese sí. (pág. 1)

El personaje Perlimplín se nos presenta como un bibliófilo que tiene miedo de matrimonio pero no tiene mano dura para decidir sobre su destino, lo que está claro del plural usado en la frase: “hemos decidido que me quiero casar.” (pág. 2) Este procedimiento gramatical usa Lorca en varias ocasiones y resulta bastante gracioso porque se trata de un hombre de más de cincuenta años que deja a su sirvienta dirigir su vida.

Otro recurso lingüístico encontramos en el significado de los nombres. Aunque el sentido no es evidente a primera vista, podemos intuir según la eufonía, que no fueron elegidos al azar. Perlimplín hace rima con jardín y hay más posibilidades de conexiones mentales en la fonética de la palabra, como *perla*, *límpio* además con el sufijo -ín que está en función de diminutivo, lo que cualifica al personaje, apesar de su edad menor, con menos privilegios y obligaciones. Belisa parece que tiene que ver con *bella*, pero con el sufijo poco prestigioso *-isa*, que indica ocupación, quiere predecir el comportamiento de la novia en la noche de la boda, donde se ocupa de cinco hombres menos el suyo. El nombre de la ama de casa de Perlimplín es Marcolfa. Este nombre tiene origen probablemente en una narración popular italiana antigua titulada Bertòllo, Bertoldino e Cacasénno, donde Marcolfa es la esposa de tal Bertoldo y su nombre en catalán significa “mujer de vida poco honesta”. El resto de personajes no tiene nombre, sino solo denominación de su estado, como la Madre de Belisa y los Duendes. Estos

personajes también no tienen tanta importancia en la obra: la madre aparece apenas en el prólogo y los duendes solo en el primer acto.

Las apariencias de los protagonistas también subrayan los caracteres. Perlimplín en el prólogo aparece vestido de “*casaca ver*” (pág. 1) lo que demuestra su vejez y acentúa la diferencia entre él y Belisa que “*aparece resplan*” (pág. 2) Belisa es la encarnación de gracia y encanto, lo que se resalta durante toda la obra: “MARCOLFA: ¡Hermosa doncella!

PERLIMPLÍN: ¡Como de azúcar!... blanca por dentro”

y en la misma réplica Perlimplín añade: “será capaz de estrangularme?” (pág. 3) Estos contrastes son los que Bergson llama *la inversión*, que provocan la situación cómica gracias a la sorpresa que causan, y la incoherencia que abre otras posibilidades para la imaginación del público. El miedo a la mujer que tiene Perlimplín, encima de que resulta gracioso, hace referencia a La zapatera prodigiosa. En el prólogo justifica su temor: “Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero.” (pág. 1) Esta mención resulta divertida porque no es verdadera. Nos recuerda historietas que con tiempo adoptan un final diferente gracias a diversas interpretaciones, o, en este caso, el miedo.

Al final de la primera parte, Lorca utiliza un proceso escénico simbólico: “*Por el balcón pasa una bandada d*” (pág. 3) Este símbolo de desgracia gana un sentido irónico cuando se conocen las circunstancias. La historia se encuentra en la fase de presentación, prefacio y actualmente se ha decidido que dos personas se van a casar

voluntariamente y más o menos por su propio querer. Justo en este momento pasan, acompañados por música de piano, pájaros de papel negro. Sería todavía mejor si la música fuese tierna y oscura, porque éste es exactamente el efecto que el autor busca. Lorca representa gran sentido teatral y humorístico al poner el procedimiento en este lugar, porque acaba el prólogo, indicando las peripecias del acto siguiente y todo esto con una leveza y tono irónico.

En el primer acto muda el escenario del cuarto con paredes verdes, (puede haber el paralelismo con el modismo español muy común “viejo verde” que representa el hombre viejo y perverso que se interesa en mujeres jóvenes) en sala con seis puertas por las cuales entran los cinco hombres, representantes de las cinco razas humanas. En el centro está situada “*una gran cama con dosel y penachos d*” (pág. 3), porque todo el cuadro transcurre durante su primera noche de casados y la mañana siguiente. Perlimplín, “*vestido magníficamente*” (pág. 3), pero todo asustado, espera a Belisa que entra con un traje de dormir lleno de encajes, que inquietan tanto a su marido porque le evocan las olas de mar - Lorca en sus obras siempre da un significado de desdicha e infortunio al agua y especialmente al mar, lo podemos ver en algunas de sus comedias y principalmente en las tragedias. La novia lleva el pelo suelto lo que simboliza la virginidad, y al mismo tiempo tiene los brazos desnudos que llaman atención por lo erótico. En este cuadro nos divierte también la diferencia entre los recién casados. Belisa desde principio se queja de todo, y llena de pasión llama por el amor carnal. Como el reverso de la medalla es Perlimplín con su ingenuidad. El pobre

viejo demuestra su ignorancia en el campo amoroso cuando lo único en que se anima es declarar su amor y quitarse la casaca.

Para saltar la parte de noche en que Belisa engaña a Perlimplín con cinco hombres, Lorca aprovechó dos Duendes que mantenían al público en expectación. Nos entretiene principalmente que los niños, que deben representar el papel de los Duendes, sepan más sobre el amor que el viejo Perlimplín. Los dos tienen también la función de adelantamiento de la acción.

Por la mañana le espera una sorpresa al Perlimplín. Lleva *“unos gran* *”(pág. 6).* Es un símbolo que no hay que presentar porque “el cornudo” está conocido en el mundo entero. Lorca sigue con la cómica de ingenuidad porque Perlimplín continúa creyendo todas las invenciones de Belisa con las cinco puertas abiertas, escalas tradicionales en el país de su madre, y sombreros de borrachitos que van y vienen. Según Bergson, para el efecto cómico es necesario no tener interés sentimental en el asunto y dejar funcionar solo la mente, y justo en este lugar es posible que algunos lectores o espectadores consientan con el pobre viejo que ama tanto a su esposa y está siendo engañado de una manera total. Así que el final del cuadro provoca apenas una sonrisa triste. Pero Lorca tenía un sentido teatral y de humor fino, y cambió el enredo de modo interesante.

En el segundo cuadro subrayó la distorsión de la situación con el escenario que según las anotaciones tiene *“las perspectivas (...) equivocadas d* *todos los objetos pintados como en una «Cena» primitiva.”* (pág. 7) Y realmente, Perlimplín actúa en asonancia con la

decoración. Apesar de las preocupaciones de Marcolfa, Perlimplín sigue con un tono irónico, declarando su amor por Belisa. El momento culminante es cuando ayuda a su esposa a comunicarse con un amante ficticio. Resulta de interés que Perlimplín se hace tan ridículo, en su comportamiento excesivo suena ironía, y hasta llega a cantar sobre la pérdida de su honor, entonces, el público puede retirar sus consentimientos y divertirse con las peripecias extemporáneas.

Hay varias cosas que resultan graciosas con el aire de las cuatro categorías que hemos denominado. La ironía de sí mismo la tiene Perlimplín cuando se disfraza del joven galán que en la capa roja anda debajo de sus balcones para enamorar a su esposa. También es chistosa la ingenuidad de Belisa que se enamora tanto de algún desconocido que ni siquiera le vio la cara y la escribe cartas sobre la codicia carnal. El personaje de Marcolfa es un tipo cómico que podemos encontrar en muchas obras grotescas, principalmente, en las farsas medievales y en la *commedia dell'arte*. Es un prototipo de la sirvienta leal y rebelde a la vez que está en desacuerdo con todo, pero al final obedece el mandato de su señor.

El último cuadro sucede en el jardín, lo que nos traslada a un lugar abierto y acomodado para el desenlace de la aventura. Belisa declara su amor por el joven galán y Perlimplín corre a matarlo, con el motivo interesante: “en vista de que le amas tanto yo no quiero que te abandone.” (pág. 11) Belisa da su último grito gracioso pidiendo a Marcolfa que la baje una espada para atravesar la garganta de su marido. De repente, vuelve Perlimplín malherido y vestido en la capa roja en la que andaba el amante ficticio. Muestra su rostro a Belisa y todavía

en los momentos de la muerte persuade a Belisa que había matado a su rival y en la réplica siguiente dice que Perlimplín lo había matado a él. Se trata de una absurdidad pero el lector atento se entera del significado. El marido muere en los brazos de su mujer “medio desnuda” (pág. 12) que todavía no ha entendido la complejidad de la situación. El viejo se suicida porque creyendo en ser el alma y Belisa el cuerpo puede unir las dos partes con su muerte si ella llega a conocer el amor. Cuando se da cuenta de lo sucedido, Belisa grita: “le quiero, le quiero con toda la fuerza de mi carne y de mi alma.” (pág. 12)

Al final no lo podemos llamar cómico pero Lorca tampoco denominó esta obra como comedia, sino aleluya erótica. Igual así, hay algunos momentos que pueden resultar graciosos. Es, por ejemplo, la ingenuidad e incomprensión de la situación de Belisa que hasta el último momento espera ver a su joven de la capa roja. Puede resultar cómica también la absurdidad de la autosacrificación de Perlimplín que, por supuesto, tiene un sentido más profundo pero tomando el aspecto cómico puede parecer ridículo, y por lo tanto gracioso.

Al fin y al cabo, es una obra que utiliza varias técnicas teatrales y elementos cómicos, así que podría ser representada y comprensible para el público actual. Es sorprendente que en la República Checa la hayan puesto en escena apenas una vez y la escenificación haya tenido sólo un reestreno.

La zapatera prodigiosa²⁹

En este caso Lorca se empeñó a escribir una “Farsa violenta en dos actos y un prólogo.” (pág. 1) Farsa es un género que tiene origen en la Antigua Grecia. Suele usar hipérbole para caricaturar situaciones o personas, lo que a veces puede resultar en una expresión dramática obscena y bruta. Los personajes son expresivos y simplificados y no son presentados en el desarrollo del argumento.³⁰ Lorca cumple con la tradición de farsa hasta tal punto que ninguno de sus personajes tiene nombre, sino denominación de estado u ocupación. Esta impersonificación sirve para que se puedan incluir más gente común en la burla. El adjetivo “violenta” se refiere al rasgo característico de la protagonista, que siendo una persona buena por dentro, se exterioriza de manera bruta y violenta. La obra está llena de contrastes, que según la Teoría de la incongruencia que describe Borecký, subrayan las diferencias y divierten al público.

De los procedimientos lingüístico usa Lorca en esta obra especialmente *los vulgarismos*, que pronuncia la Zapatera hacía las vecinas, el marido y sus galanes, por ejemplo “Cascantes, comadricas” (pág. 13) ... “Pillo, gránujá, tunante, canalla” (pág. 28)... “callarse largos de lengua, judíos colorados”... (pág. 29) Emplea *la repetición* de la frase: “¡Mal rayo que parta a mi hermana, que en paz descanse!” (pág. 5, 7, 11) que dice el Zapatero cada vez que lamenta de su casamiento y, por supuesto, intercala el texto dramático con

29 GARCÍA LORCA, Federico: *La zapatera prodigiosa*.

http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=G. Día 25. 6. 2010.

30 <http://es.wikipedia.org/wiki/Fra%C5%A1ka>, día 12. 8. 2010.

poesía lírica en función de coplas y romances, que dan un ritmo diferente a los diálogos.

En el prólogo se nos presenta El Autor que nos introduce a la historia de una manera exagerada y entreteniente. Desde el principio juega el escritor con los espectadores: “Respetable público... (pausa) No, respetable público no, público solamente,” (pág. 1) luego añade que no les desprecia, sino que no se quiere imponer. Durante el prólogo se oye voz de La Zapatera que grita que quiere salir, El Autor no manifiesta mayor interés por salvarla. Como contrario de sus gritos la presenta como “criatura poética (...) con aire de refrán o simple romancillo”(pág. 1). Para terminar la introducción en la que defiende la poética y pide atención, usa un truco con el sombrero que expele agua, pero cierra la situación de manera inesperada: “*mira un poco co espaldas leno d* (pág. 2) Lorca probablemente inventó el personaje de Autor para ridiculizar un poco a sí mismo, o a los dramáticos que pretenden escribir grande poesía dentro del sistema comercial en el teatro. El Autor parece ser ingenuo y distraído y confunde todo desde el saludo hasta el truco final, lo que seguramente funciona como buen inicio para divertir al público.

Dentro de la escena de primer acto que debe tener “*el aire d ños d*” (pág. 2), entra La Zapatera con los insultos y gritos. La protagonista “*tiene un aire agreste y dulce al mismo tiempo*”(pág. 2) y vive maltratando de palabra a todo el mundo, especialmente a su marido. El tema principal es sin duda el amor, pero el amor escondido detrás de los muros de un

matrimonio infeliz. Se nos presenta de nuevo la unión insatisfecha de un hombre viejo y muchacha de dieciocho años. Al igual que en Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, el hombre no tiene fuerza de voluntad y se deja persuadir para el casamiento. Esta vez el Zapatero no oculta su miseria, cuenta sus arrugas y comparte su situación con los vecinos: “mi casa no es casa. ¡Es un guirigay!”(pág. 5) Zapatera maldice a su marido con una absurdidad y le cuenta sobre sus galanes: “Tú no has tenido en tu vida dieciocho años... Aquél sí que lo tenía y me decía unas cosas...”(pág. 4) La ironía consiste en su relación, que de un lado parece ser infeliz y llena de gritos, pero de otro lado cumple con las reglas comunes que el matrimonio debe tener, o sea, el marido trabaja y lleva dinero a la casa, y la mujer cuida de la limpieza del hombre y la casa, y prepara la comida.

Los caracteres contrarios de los dos protagonistas principales se muestran también en las negociaciones. El viejo resulta casi tonto en la cuestión de cobrar dinero por su trabajo. A la pregunta cuánto que va a cobrar responde: “Lo que tú quieras... Ni que tire por allí ni que tire por aquí.”(pág. 5) La Vecina le pregunta si bastan dos pesetas y al final le quiere dejar solo una. La Zapatera sale furiosa, coge los zapatos y no les quiere devolver por menos que diez pesetas. Está claro que con esta actitud no está muy popular entre los vecinos, lo que vamos a ver más adelante. En esta situación resulta cómica especialmente la semejanza con personas de la vida cotidiana. Como requiere el género farsa, el autor busca inspiración en las costumbres y hábitos de gente común, principalmente los mal vistos, que resultan como el objeto de risa. Por lo tanto las

propiedades como glotonería, calumnias y cobardía, vistas críticamente, entretienen al espectador. Este tipo de comicidad se llama sátira.

En el drama hay varios personajes secundarios, que se introducen a la obra con mayor o menor importancia. Hay que subrayar que todos los personajes masculinos son los galanes potenciales de la Zapatera y todos los femeninos son sus enemigos y oponentes. Está obvio que las mujeres no sean amigas de la Zapatera exactamente por sentirse sus rivales, lo que vemos por ejemplo cuando la Vecina dice al Zapatero que no debía haberse casado con la Zapatera, sino con una de sus hijas.

La contradicción la vemos en el personaje del Alcalde. Lorca no escogió por azar la profesión de alto funcionario para un hombre cruel que mató a sus cuatro esposas. Debe ser una crítica abierta de gente que aparenta buena en público, pero en casa hace maldades. El Alcalde todavía aconseja al Zapatero: "A tu edad se debe ya estar viudo... de una, como mínimo... Yo estoy de cuatro (...) Todas, sin excepción, han probado esta vara repetidas veces (...) te lo pueden decir desde la otra vida, si es que por casualidad están allí"(pág. 7). Según las anotaciones entra el Alcalde con "*gran capa y larga vara d mando rematada con cabos d gran sorna.*"(pág. 6) El contraste con su notabilidad hacen sus comentarios sobre el cuerpo de la Zapatera en frente de su esposo. Después de la partida del Zapatero intenta el Alcalde seducir a la Zapatera, prometiéndola una casa. Este personaje crea comicidad con su brutalidad y crueldad en un lado, y sus tendencias amorosas sin éxito en lado opuesto. Es un "viejo

verde“ de verdad que esconde su perversidad bajo la capa de alcalde.

Aparte del Alcalde, vienen a la ventana de la Zapatera dos galanes más. El primer es don Mirlo que *“mueve la cabeza como un muñeco d alambre”*(pág. 9), viste frac negro y pantalón corto como una caricatura del pájaro mirlo, pero su carácter coincide con el segundo sentido de la misma palabra. El personaje usa un language poético exageradamente que junto con el comportamiento inadecuado resulta ridículo. Por ejemplo la frase: *“Cuando las sombras crepusculares invadan con sus tenues velos el mundo y la vía pública se halle libre de transeuntes, volveré”*(pág. 9), acompaña con un estornudo detrás del cuello de la Zapatera. Su actitud demuestra una extrema importancia de sí mismo, lo que se nos manifiesta absurdo: *“haciendo señas que indican una relación entre él y la Zapatera”*(pág. 15). Es un principio cómico que el espectador puede notar como absurdidad, pero en este caso se trata de ingenuidad, porque el personaje no se da cuenta de su ridiculez. No hay que extrañar que la protagonista no presta atención a este cortejador.

El siguiente galán es el único que no está denominado como viejo, sino Mozo. Igual así no consigue nada más éxito o cariño de la Zapatera que los otros. Cuando quieren ganar provecho de la situación íntima, la Zapatera lo echa fuera y grita: *“Por lo que veo en este pueblo no hay más que dos extremos: o monja o trapo de fregar”*(pág. 10). La comicidad surge de la circunstancia que el marido cree que está siendo engañado. Su tristeza y posterior partida se muestra como absurda e irracional, y por lo tanto puede provocar risa.

El único personaje que no sufre con los gritos e insultos de la Zapatera es el Niño. Se trata de hijo de una vecina que va a la casa de la Zapatera para pasar tiempo, tomar merienda y jugar con la dona. En los momentos que aparece el Niño suena la mayoría de los textos líricos, sea canciones para una mariposa, las canciones infamatorias del pueblo o romance de titiritero, todas suceden con la presencia del Niño. La Zapatera le tienen como su hijo y él la quiere todavía más que a su madre: “A mi madre que algunas veces me pega, la quiero veinte arrobas, pero a ti te quiero treinta y dos y media...” (pág. 12) Será por la atmósfera íntima que produce el sentido de la maternidad que cuando el Niño está en la escena, no aparecen los elementos cómicos. Él tienen la función de mensajero, porque todo el pueblo teme de los gritos de la zapatera y por eso mandan al Niño con las novedades pésimas. Se puede decir que el Niño es su única conexión con el mundo exterior, la cuenta los lenguazos que se relatan sobre ella y nunca queda mal, porque la Zapatera le tienen un cariño extraordinario. Cuando en los momentos de la rabia está malvada y grosera, cambia totalmente su conducta con el muchacho y se comporta dulce y amablemente. Su tercer extremo es una actividad tremenda que toma cuando trabaja: “*da muestras d actividad, moviéndose d sillas, d vestido.*” (pág. 11) Se nos presta otra posibilidad para notar las diferencias y contrarios que el personaje tiene. En la práctica teatral, dependiendo de la interpretación, puede resultar cómico el cambio de actitudes dentro de pocos segundos.

En el final del primer acto, el Zapatero se marcha de su

casa porque no puede soportar más que se hable de él y de su esposa en el pueblo entero: “¡Qué dirán los que vengan al rosario de la iglesia! ¡Qué dirán en el casino! ¡Me estarán poniendo!... En cada casa, un traje con ropa interior y todo“(pág. 28). La involuntad con que se marcha, y el hecho que no lo hace por su convicción interior sino por la gente de la aldea, prestan al personaje la comicidad del carácter. No se puede decir que el público se mataría de risa al ver este pobre Zapatero, pero su insuficiencia y falta de ánimo para luchar por su felicidad le ordena a la categoría del “hombre inútil“, que era popular en la literatura Rusa del siglo XIX.

Un cambio grande acontece con la Zapatera después de la partida de su marido. Como si olvidase todo lo que había sucedido antes, se convirtió en mujer honesta que adora mucho a su esposo y jamás querría otro hombre. En cuatro meses la Zapatera monta una posada dentro de la casa y se hace camarera. La primera escena del segundo acto tiene mucha gracia, mostrando los dos galanes del primer acto y más un Mozo del sombrero, sentados un la taberna, intentando seducir a la Zapatera abandonada. La escena tiene el aire de una película sentimental. Lorca da instrucciones en las anotaciones que no se debe exagerar en el arte dramático y pide sencillez, porque: “*El Autor ya se ha encargado de el tipo y el sastre* d .“(pág. 14) Los tres cortejadores se portan de una manera malancólica y cada movimiento que hace la Zapatera cierran con un suspiro:

“MOZO DE LA FAJA. (*Mirándola*) ¡Ay!

MOZO DEL SOMBRERO. (*Mirando al suelo*) ¡Ay!

MIRLO. (*Mirando al techo*) ¡Ay! (*La Zapatera dirige la cabeza hacia los tres ayes*)

ZAPATERA. ¡Requeteay! Pero esto ¿es una taberna o un hospital? ¡Abusivos!“(pág. 14)

En esta situación resalta todavía más el carácter de la Zapatera, que no se dejó amedrentar con los chismes del pueblo y se gana su vida de cualquier modo, pero con equidad. Sigue maldecido todo el mundo menos el Niño. Por su actitud complicada es muy mal vista entre la gente del pueblo, lo que le dificulta la vida todavía más. Lo que resulta gracioso en su mala situación es lo que produce su mente. La mujer abandonada muda totalmente el pasado en su cabeza e inventa un mundo diferente. Según su nueva memoria el querido marido la dejó por la culpa de los vecinos, se amaban demasiado y estaban muy felices juntos. En el diálogo con el Niño repasa toda la historia de su encuentro como de una novela romántica. Esta ficción clavada en su mente resulta más cómica en la conversación con el Zapatero que vuelve disfrazado de titiritero. Le persuade de su amor por el marido y él mismo lo extraña mucho. La idea fija también puede resultar como una parodia de cierto grupo de mujeres que tienen la fantasía tan fuerte que se dan a creer en sus invenciones, de aquí surgieron varias historias graciosas.

El Zapatero vuelve vestido de titiritero y cuenta aventura sobre un talabartero paciente y su mujer rubicunda para toda la aldea. No cabe duda que la historieta la cuenta, con obvio paralelismo con su realidad, para su esposa. Este tipo de desenvolvimiento de argumento es típico para el drama medieval, se trata del teatro en el teatro y lo utilizaba con frecuencia Lope de Vega, Cervantes y Shakespeare. La

Zapatera se da cuenta de la semejanza con su vida y rompe a llorar, pero todo el mundo la hace callar. Durante esta escena el Niño pronuncia sus únicas réplicas cómicas dando referencia a la vida dura de los escolares que tienen que memorizar textos y prestar atención. Al final del espectáculo dos o tres hombres luchan con navajas, por lo que echan la culpa a la Zapatera. Durante la pelea sale el pueblo de la casa, así que el casado puede conversar. El Zapatero le cuenta que anda por el mundo para encontrar a su mujer que fugió y la Zapatera le cuenta sobre su esposo las mejores anécdotas. Él se burla de la mujer, pretendiendo ser otra persona, aprovechando su disfraz y castigándola con lecciones e historias parecidas a la suya. Cuando vienen las vecinas, queriendo expulsarla del pueblo, el Zapatero se da cuenta de su maldad y por fin sale en defensa de su esposa. Antes de la salida le pregunta si estaría feliz si volviese su esposo y ella dice que sí que le había perdonado hace tiempo. Al quitarse el disfraz, la Zapatera comienza a gritar otra vez: “¡Corremundos! ¡Ay, cómo me alegro de que hayas venido! ¡Qué vida te voy a dar! ¡Ni la Inquisición! ¡Ni los templarios de Roma!”(pág. 28) La reacción del Zapatero sentado en el banquillo: “¡Casa de mi felicidad!”(pág. 28)

El final refuerza la atmósfera de toda la obra en cuanto a las características de los protagonistas, que mantienen sus posturas a pesar de las peripecias que han vivido. Como requiere el género cómico, el final es feliz y los personajes aprendieron de sus errores y pueden seguir su vida mejor. El telón baja acompañado por los insultos de la Zapatera hacia su marido.

Esta farsa es la única obra no trágica de Lorca que se

suele representar en los escenarios mundiales. Igual así no es comedia en que estamos acostumbrados hoy día, sino es una obra poética que posee elementos y personajes grotescos. Lorca cumple con el género y principalmente disfruta de las descripciones de las diversidades y contradicciones entre los humanos y en el interior de cada uno. Gracias a la tipificación de los personajes y al tema principal del amor, es la pieza popular entre los directores de escena actuales. Es un drama lleno de posibilidades teatrales que gana su mayor sentido llevándolo a la escena.

Los títeres de cachiporra³¹

Como indica el título, esta obra fue escrita para ser interpretada con las marionetas. Tiene el subtítulo largo: Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita, farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia. La obra fue escrita en el año 1919 y es el segundo drama creado por Federico García Lorca. Los títeres de cachiporra tienen una tradición larga en el teatro de marionetas español, donde los titiriteros viajaban de un pueblo a otro y hacían espectáculos para los niños desde su más tierna infancia. Para la presentación se usan muñecos de guantes característicos. Es típico que en las historias sobresalga “un claro componente antiautoritario, un uso de la violencia muy grotesco y elemental, y un elogio del ingenio como forma de solventar los problemas.”³² Estas características son seguidas por el autor a lo largo de la obra. Como en otras comedias lorquianas, el elemento cómico y tragico se interseca, por lo tanto es más indicativo el hecho que se trata de una farsa.

Antes del propio comienzo del espectáculo, tranquiliza y anima al público, presenta el grupo teatral y obra, un personaje misterioso, el Mosquito. Es un ser que según las anotaciones tiene tres mitades, es decir que es de “mitad duende, mitad martinico, mitada insecto.” Con esta aritmética fácil el autor comienza a jugar con el lector. Además describe el anunciador como un ser alegre que representa “la gracia y poesía del pueblo andaluz”, así que podemos deducir el ritmo, el tono y la

31 GARCÍA LORCA, Federico: *Los títeres de cachiporra*.

http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=G. Día 25. 6. 2010.

32 http://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%ADteres_de_cachiporra día 14. 8. 2010.

temática que se va a poner en escena. Su monólogo tiene una cadencia rápida y fresca, calma a los niños de forma grotesca, burla del público aristocrático y todo esto con la promesa de un espectáculo apoyado con las fuerzas naturales. El inicio es una parte muy importante en el teatro, porque de él depende la atención de los espectadores. Lorca se da cuenta de la significación y no deja el suceso en las manos de los actores, por eso cada parte en la advertencia está bien pensada y detalladamente descrita.

El argumento de la pieza es un poco enredado, pero el tema principal es sin duda el amor. De nuevo se nos presenta una joven Rosita que tiene que casar con el viejo y cruel Don Cristóbal. A diferencia de las primeras dos obras, el objetivo de ésta no es enamorar al casado, sino unir el amor que Rosita siente por Cocoliche. A lo largo de la farsa se nos van presentando varios personajes de diversos papeles, nombres y materiales de producción. La comicidad conciste en mayoría de veces en las características de los muñecos, por lo tanto presento uno tras otro.

El personaje principal es sin duda Rosita. Es una niña de dieciseis años que “está vestida de rosa y lleva un traje de polisón lleno de bandas y puntillas” Es el tipo de amante de la commedia dell'arte que tiene como su objetivo principal casarse. Su nombre viene de la rosa, más el sufijo con función diminutiva, antedice su carácter dulce y bonito que quiere gustar a todos. Es un personaje totalmente ingenuo, que por su malentendimiento acaba casada con Don Cristóbal en vez con el Cocoliche. Su padre la quiere casar por dinero, pero su mente no llega tan lejos en los asuntos materiales y confirma su

voluntad para la boda. Luego se extraña que el Padre dice que este salvo de la ruina cuando el Cocoliche no tiene nada más que tres duros. La ingenuidad crea muchas situaciones cómicas, especialmente porque raya en la necedad. Su mundo comprende apenas su querido con cual se acompaña el las conversaciones ridículas: "COCOLICHE: En seguida voy a escribir una carta a París pidiendo un niño...

ROSITA: Oye, a París de ninguna manera, porque no quiero que se parezca a los franceses con el chau, chau, chau."(pág. 6) En este caso la absurdidad raya en la ingenuidad. La conversación es absurda, pero como los dos no se dan cuenta de la imposibilidad de sus planes, la comicidad viene através de su ingenuidad. También es posible que en el mundo de los títeres de Lorca es la solicitud de niños normal, en este caso seríamos entretenidos con la absurdidad. Su otro aspecto es, que quiere entenderse bien con todo el mundo, pues es la hija obediente, novia queriente y esposa buena, y todo esto al mismo tiempo, lo que crea situaciones cómicas claves. En su lenguaje es gracioso el uso excesivo de los diminutivos, las interjecciones y la repetición de las palabras.

El personaje que más se parece a Belisa es su galán Cocoliche. Su nombre denomina la jerga que usan los inmigrantes italianos que viven en Sudamérica, lo que da referencia a su pobreza y su gusto por luchas y bebida. Si Rosita es el tipo de amante, pues Cocoliche es su pareja que va a su ventana y la canta acompañado por guitarra. En sus conversaciones típicamente amorosas no hay mucha información, porque están llenas de suspiros. Su relación es tan exagerada que resulta cómica. El Cocoliche en varias ocasiones

llora y según las anotaciones: “*cómicamente, casi ahogando (...) entre una manera infantil y cómica (...) gritando y pateando en el suelo.*” (pág. 10) Esta actitud subraya su feminización e infantilidad y resulta gracioso.

En contraste con los personajes jóvenes llenos de emociones, están los viejos que se interesan apenas por el dinero y su bienestar. Éstos también parecen los tipos de la *commedia dell'arte* italiana y para colmo, el Cristobita pronuncia una frase en Italiano y cuenta que trabajó en el don Pantalón, que es una referencia clara a uno de los representantes del tipo: “viejo verde”. Su nombre es típico para los títeres de cachiporra, junto con Punch y Judy, Guiñol.³³ Cristobita es el marido de Rosita y casa con ella para salvar a su padre de la ruina. Es un personaje muy exagerado en todos sus aspectos a por lo tanto provoca mucho divertimento. Su característica principal es la crueldad y tosquedad, lo que se proyecta también en su gusto por la joven muchacha: Rosita con sus dieciseis años le parece madurita. Su aspecto es conforme al comportamiento: “*viene vestido d*
vientre enorme y una poca joroba. Lleva un collar, una pulsera
d” (pág. 11) El color verde hace referencia a su gusto por las niñas jóvenes. No es al azar que en todas las piezas cómicas de Lorca el viejo casado con la muchacha viste el color verde. El vientre y joroba solo deben marcar su fealdad, el collar su riqueza, la porra crueldad, pero los cascabeles nos evocan a los payasos que aparentan de una manera, pero detrás de la máscara se esconde otra persona. Al final del quinto cuadro el barbero

33 http://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%ADteres_de_cachiporra. Día 15. 8. 2010.

Fígaro descubre que Cristobita tiene la cabeza de madera de chopo con dos nudos en la frente. Este hecho divierte bastante a los demás personajes, y nos informa que en el mundo de los títeres de guantes la cabeza vegetal no es común y representa la estupidez, testarudez y cerrazón. De su habla se nota que apesar de su apariencia es muy soberbio: “¿Estás mala? ¡Parece que suspiras! Pero es de lo que te gusto. Yo soy viejo y entiendo las cosas (...) ¿Verdad que soy hermisísimo?” (pág. 32) La mayoría de sus monólogos resulta graciosa, porque la crueldad y tendencia a matar todo el mundo son de cierta forma ingenuas. El personaje realmente cree que es todopoderoso y puede matar cualquier persona: “No hay más que dos caminos a seguir con los hombres: o no conocerlos... ¡o quitarlos de en medio!” (pág. 8) Para variar Lorca utiliza el procedimiento poético en forma de canciones y para mayor efecto aplica las interjecciones. Rosita es la mejor cantante del pueblo, aun así Cristobita tiene una opinión diferente: “¡Bah! Ya la enseñaré a que ponga la voz bronca, ¡más natural!, y cante aquello de

La rana hace cuac, cuac,
cuac, cuac, cuarac.” (pág. 13)

En el final Cristobita descubre dos galanes de Rosita en el armario y corre detrás de uno de ellos. Cuando vuelve, Rosita se besa con Cocolicho y esto mata al valioso don Cristobita: “¡Ay! ¡Ay! ¡Ay mi barriguita! ¡Por vuestra culpa me he roto, me he muerto! ¡Ay, que me muero! ¡Ay, que llamen al curita! ¡Ay!” (pág. 36) El llanto final obtiene el tono cómico gracias a los ayes y los diminutivos en la palabra barriguita y curita que contrasta mucho con el hombre que ha “matado trescientos

ingléses, trescientos costantinoplos“ (pág. 36) Este personaje divierte con su vulgaridad, cerrazón y grosería, por lo tanto pertenece a la categoría de la grotesca.

El Padre de Rosita representa el viejo incapaz ganar dinero para la existencia, y casa su hija menor con hombre viejo y peligroso. Su estupidez se basa en que ni este negocio ha hecho bien. Ha vendido su hija solo por dinero con que pagaría su deuda. Su carácter también contiene cierta cantidad de ingenuidad. Cuando viene el Currito para probar los zapatos de boda, el Padre los deja sólo en el cuarto y anima a su hija para subir la falda. Esto lo hace porque no presta atención a la situación, no se da cuenta de que su ex novio ha vuelto y por eso nos divierte con sus reacciones ingenuas. El Padre no aparece mucho en la obra, y apenas en el primer cuadro tiene una función argumental.

El siguiente personaje que aparece en escena se llama Currito. Como ya era dicho, se trata del ex novio de Rosita que volvió después de cinco años para casarse con ella. El período nos recuerda la obra surrealista Así que pasen cinco años, donde el novio tienen que esperar tal tiempo para el casamiento, pero entretanto su novia se enamora de otro hombre. Esta obra surgió doce años antes de la surrealista, por eso podemos deducir que Lorco tuvo en ella apenas una inspiración. Es curioso que cuando Currito había salido con Belisa, ella tenía solo once años. El joven aparece en una taberna escondido en una capa azul y sombrero y toma una actitud muy melancólica. El la bodega está sentado “*un grupo* d
“(pág. 13)
que al ver el joven desconocido suspirando, salen

rápidamente. Esta situación tiene un potencial teatral muy bueno y resulta cómico justo porque los Contrabandistas sospechan una cosa, reaccionan según su presunción, pero la realidad es diferente. Es la ironía de su trabajo que les lleva a desconfiar y salir del lugar de distracción. A la comicidad de la escena favorece la teoría de la incongruencia, que habla sobre el entretenimiento a través de la sorpresa y desenlaces inesperados. Currito es gracioso por su melancolía e ingenuidad. Pensaba que después de cinco años Rosita se iba a casar con él, e intentaba lo máximo para este fin. Persuade al zapatero Cansa-almas que lo deje llevarle los zapatos de boda y así consigue entrar a su casa. Sorprendentemente la niña no le quiere, pero para que no le encuentre el Cristobita, lo cierra en el armario. Cuando el Cristobita sale del cuarto, entra el Cocoliche por la ventana y ve a su rival en el armario. En el momento vuelve don Cristobita y Rosita tiene que cerrar el Cocoliche al otro armario. Esta situación enredada es muy típica para las escenas teatrales cómicas, porque cuando está bien hecha el público la agradece con ruidosas carcajadas. Se trata de confusión apoyada con la absurdidad, ingenuidad e ironía. El desenlace de esta escena es simultáneamente el desenlace de la obra.

Mientras que Cristobita duerme, Currito quiere salir del armario, pero el Mosquito da un fuerte trompetazo cerca de la cabeza del Cristobita y éste despierta y avista al galán. El joven acomete al Cristobita con un puñal que se *“queda clavado en su pecho(...)* d (pág. 35) y sale por la puerta seguido por el viejo. El Cocoliche coquetea con Rosita y se besan justo en el momento que vuelve Cristobita. Él, vencido

por el amor, se muere en instante. Descubren que no era humano porque no hay sangre en su cuerpo y por lo tanto el alborozo de casamiento puede continuar.

El tabernero Espantanublos provoca risa gracias a la contradicción que lleva su comportamiento, y su apariencia. Este personaje tiene un aspecto gordo, pero se muere de miedo de Cristobito: “(Hay vino dulce... vino blanco... vino... agrio, vino que vino...”(pág. 17) Confirma que su porra huele a sesos y al final se llevó su merecido de Cristobito, chillando como una rata. Su actitud medrosa contrasta con su nombre y aspecto amenazador, y por lo tanto resulta gracioso.

Lorca seguramente disfrutó al crear el personaje Cansalmas. Este pobre zapatero ganó un defecto en la habla y no consigue terminar casi ninguna frase, siendo que repite una o dos palabras de nuevo y de nuevo. Se trata de un recurso lingüístico usado a menudo en las comedias. A este respecto Henri Bergson dice: “cada deformidad puede ser cómica cuando la consigue imitar persona de buena estatura.”³⁴

Fígaro es el barbero que afeita a Cristobito y averigua el material de que está hecha su cabeza. Es un personaje alegre que juega con los demás y trae un ritmo más rápido a la acción.

Mosquito es el ser de tres mitades que abrió el espectáculo y lo cerró. Cuando lo comparamos con los dramas antiguos, el Mosquito tendría la función del coro que mueve el argumento. Viene en los momentos de desespero para tranquilizar al público y a los demás personajes y prometer el futuro mejor. Durante la escena final despierta al Cristobito

34 BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993, pág. 23. Komickou se může stát každá ohybnost, kterou dokáže napodobit dobře rostlý člověk.

para que ve lo que pasa con su novia y con esto adelanta la acción. Mosquito tiene una poética especial que corresponde a las fuerzas sobrenaturales que maneja.

Otros recursos cómicos que García Lorca usa son las decoraciones, música y vestuario. La escena del quinto cuadro sucede en la calle andaluza con un gran letrero en un portón: "POSADA DE TODOS LOS DESENGAÑADOS DEL MUNDO"(pág. 22) El hecho que el quinto cuadro acontece cuando los dos galanes están en el fondo de sus fuerzas amorosas, más el letrero, hace efecto de gran exagero que actúa cómicamente. También toda la pieza está acompañada con sonidos musicales que hacen efectos sónicos y en el caso de Cansa-almas terminan sus replicas.

Esta obra tragicómica, como la denomina el autor, es la menos trágica de todas las comedias lorquianas, porque es el anti héroe que muere y los protagonistas pueden seguir amándose. Está influenciada por el drama antiguo, la commedia dell' arte y la farsa medieval. En primer término es una obra para niños y eso hay que tener en cuenta. Las situaciones realmente poseen una comicidad fuerte que se podría renovar para el espectador del siglo XXI. Su único problema es la cantidad de personajes, porque el público puede perder la atención. El argumento enredado no debería ser problema, porque se hace comprensible puesto en escena.

Conclusión

El objeto de mi tesis fue el análisis de los principios cómicos en obras seleccionadas del escritor importante español, Federico García Lorca.

Para señalar las conexiones, presenté en primer capítulo la vida y la obra del autor. Luego brevemente expliqué los motivos que había tenido para escoger los dramas de análisis. Se trató de Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, La zapatera prodigiosa y Los títeres de cachiporra. En la cuarta parte están resumidas las bases teóricas para el trabajo analítico, es decir la terminología, las teorías del origen, la categorías, etc. Los trabajos de Vladimír Borecký, Henri Bergson e Ivana Gejgušová fueron más aportadores.

En los análisis me enfoqué a los elementos cómicos, tanto lingüísticos como temáticos, concentrándome en cada una de las categorías para dar ejemplos justos. Durante este trabajo me di cuenta que los elementos se entremesclaban a menudo y que era difícil denominar algunos fenómenos determinadamente. Mi atención dirigí principalmente a la comicidad temática, es decir la comicidad de carácter y de situación. Las comedias de Lorca son llenas de situaciones que llevan la comicidad. Me di cuenta que trabaja bastante con el carácter de los personajes, fijándose en los detalles audiovisuales, aprovechando los recursos lingüísticos. Mi propósito fue encontrar y denominar la mayoría de los elementos cómicos, para mostrar que las obras de García Lorca son divertidas, vivas y representables en los escenarios contemporáneos.

Summary

The focus of this study is the analysis of the comical elements in selected theatre plays by Federico García Lorca. There is a detail description of the writer's life and work in the beginning of the thesis. The three plays that I have selected for the analysis are Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, La zapatera prodigiosa and Los títeres de cachiporra. The work is based on theoretical studies of different authors especially Vladimír Borecký, Henri Bergson and Ivana Gejgušová. For the profound analysis the most important was the comicality of the situation and of the character as far as this comical elements abound in Lorca's stage plays.

Bibliografía

ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Orbis, 1962.

BACHTIN, Michail Michailovič: *François Rabelais a lidová kul středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.

BERGSON, Henri: *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1993.

BORECKÝ, Václav: *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000.

BROCKETT, Oscar. G.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001.

BROUK, Bohuslav: *Jazyková komika*. Praha: Václav Petr, 1941.

CERQUEIRA, Dorine: *A ironia e a ironia trágica em A morte d Quincas Berro Dágua*. Rio de Janeiro: Razão cultural, 1997.

ČIVRNÝ, Lumír: *Lorcovo divadlo*. In: GARCÍA LORCA, Federico: *Dramata*. Praha, 1958.

DVORSKÝ, Ladislav: *Repetitorium jazykové komiky*. Brno: Novinář, 1984.

EDWARDS, Gwynne: *El teatro d* . Madrid, 1983.

FREUD, Sigmund: *Totem a tabu. Vtip*. Praha: Práh, 1991.

GEJGUŠOVÁ, Ivana: *Úvod do s* Ostrava: Repronis, 2003.

HEMPEL, Wido: *El viejo y el amor, apuntes sobre un motivo en la litera* . In.: Centro

virtual Cervantes, AIH. Actas VIII, 1983.

[http://www.google.cz/search?](http://www.google.cz/search?hl=cs&client=opera&hs=lwv&rls=cs&q=El+viejo+y+el+amor+apuntes+sobre+un+tema+en+la+literatura+espanola+de+cervantes+a+garcia+lorca&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=)

[hl=cs&client=opera&hs=lwv&rls=cs&q=El+viejo+y+el+amor+apuntes+sobre+un+tema+en+la+literatura+espanola+de+cervantes+a+garcia+lorca&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=](http://www.google.cz/search?hl=cs&client=opera&hs=lwv&rls=cs&q=El+viejo+y+el+amor+apuntes+sobre+un+tema+en+la+literatura+espanola+de+cervantes+a+garcia+lorca&aq=f&aqi=&aql=&oq=&gs_rfai=) día 21. 7. 2010.

Kolektiv autorů: *Databáze českého uměleckého překladu po roce 19*

<http://www.obecprekladatel.u.cz/ZZPREKLADY/totalspanelstina.htm> 7. 4. 2007

Kolektiv autorů: *Španělsko - český, česko - španělský slovník*. Olomouc: Fin publishing, 2000.

Colectivo de autores: *Diccionario d* _____, Espasa calpe, 2005. www.wordreference.com_

Colectivo d

http://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%ADteres_ _____ . Día

15. 8. 2010

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Fra%C5%A1ka>, día 12. 8. 2010.

LAFFRANQUE, Marie: *Fe* _____ . Paříž, 1966.

LERMA GONÁLEZ, David: *Fe* _____ . Madrid: Edimat libros, 2004.

MEDINA, Pablo: *Lorca un Andaluz en Buenos Aires*. Buenos Aires, 1999.

PULIDO ROSA, Isabel: *Semiótica teatral d* _____ *lorquiana: Amor d* _____

In.: Teatro: Revista de estudios teatrales, jun-jul 1998-2001, pág. 346.

SÁNCHEZ CERREZO, Sergio: *Nuevo diccionario esencial d* _____ *lengua española*. Madrid: Torrelaguna, 2002.

SMITH, Paul Julian: *The theatre of García Lorca. Text,*

Performance, Psychoanalysis. Cambridge, 2001.

Fuentes

LORCA, Federico: *Amor d jardín*. http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=G. 25. 6. 2010.

GARCÍA LORCA, Federico: *Básník v Novém Yorku*. Praha, 1949.

GARCÍA LORCA, Federico: *Dům Bernardy Alby*. Praha, 1986.

GARCÍA LORCA, Federico: *El público*. Madrid, 1993.

GARCÍA LORCA, Federico: *Krvavá svatba*. Praha 1986.

GARCÍA LORCA, Federico: *La zapatera prodigiosa*. http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=G. Día 25. 6. 2010.

GARCÍA LORCA, Federico: *Los títeres d* . http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=G. Día 25. 6. 2010.

GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas d Lorca* <http://www.tinet.org/~picl/libros/glorca/gl000000.htm>. 4. 4. 2007

GARCÍA LORCA, Federico: *Yerma*. <http://www.tinet.org/~picl/libros/glorca/gl003a00.htm>. 26. 3. 2007.

Anexo 1

Lista de escenificaciones de las obras de Federico García Lorca en Moravia

Teatro Nacional de Brno - Teatro de Mahen

Bodas de sangre

Estreno: 3. 10. 1946

Traducción: Jindřich Hořejší

Dirección: Milan Pásek

Decoración: Richard Brun

Música: Zbyněk Mrkos

Casa de Bernarda Alba

Estreno: 23. 10. 1947

Traducción: Miroslav Haller

Dirección: Milan Pásek

Decoración : Richard Brun

Música: Zbyněk Mrkos

La zapatera prodigiosa

Estreno: 30. 6. 1967

Traducción: Lumír Čivrný

Dirección: Jiří Jaroš

Decoración: Otakar Schindler

Música: Zdeněk Pololáník

Coreografía: Lenka Homolová

Dramaturgia: Jaromír Vavroš

Director de orquesta: Jiří Hanousek

Yerma

Estreno: 15. 6. 1973 en Reduta

Traducción: Ivana Vadlejchová

Dirección: Zdeněk Kaloč

Decoración: Albert Pražák

Música: Zdeněk Pololáník

Coreografía: Milena Moravcová

Director de orquesta: Jan Štych

Dramaturgia: Ludmila Bařinková

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 19. 11. 1976 en Reduta

Traducción: Milan Calábek

Colaboración lingüística: Dana Sandnerová

Dirección: Pavel Hradil

Decoración: Jan Dušek

Música: Zdeněk Pololáník

Dramaturgia: Jaromír Vavroš

Bodas de sangre

Estreno: 17. y 18. 6. 1983

Traducción: Antonín Přidal

Dirección: Zdeněk Kaloč

Decoración: Albert Pražák

Música: Zdeněk Pololáník

Director de orquesta: Aleš Podařil

Coreografía: artista benemérito Luboš Ogoun

Dramaturgia: Ludmila Bařinková

Teatro municipal de Brno - Teatro de los hermanos Mrštík

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 13. 4. 1956

Traducción: Miroslav Heller

Dirección: Libor Pleva

Decoración: Milan Zezula

Música: Zbyněk Mrkos

Mariana Pineda

Estreno: 17. 11. 1973

Traducción: Josef Suchý

Dirección: Milan Pásek

Decoración: Milan Zezula

Música: Vladimír Werner

Coreografía: Rudolf Karhánek

Dramaturgia: Milan Pásek

JAMU - Studio Marta - Teatro universitario de actores

Bodas de sangre

1ero estreno: 14. 11. 1967

2ndo estreno: 17. 11. 1967

Traducción: Lumír Čivrný

Dirección: Zdeněk Kaloč

Decoración: Ilda a Jiří Pitrovi

Música: Zdeněk Pololáník

Dirección pedagógica: Rudolf Krátký

Colaboración corporal: Jiří Maršík

Yerma

Estreno: 17. 2. 2001

Traducción: Antonín Přidal

Dirección: Radovan Lipus

Decoración: Veronika Márová

Música: Jan Sedlář

Dirección pedagógica: prof. Václav Martinec

doc. PhDr. Josef Kovalčuk

doc. Miroslava Melena

doc. Jan Kolegar

Nika Brettschneiderová

Zdena Herfortová

Coreografía: Helena Placháčková

Dramaturgia: Jitka Martinková

Teatro municipal de Zlín - Teatro de los obreros en Gottwaldov

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 1986

Traducción: Antonín Přidal

Dirección: Vladimír Drha

Decoración y vestuario: Petr Dosoudil

Música: Josef Dvořák

Colaboración corporal: Jaroslav Kriesl

Dramaturgia: Miroslav Plešák

Bodas de sangre

Estreno: 26. 10. 1996

Traducción: Antonín Přidal

Dirección: Věra Herajtová

Decoración y vestuario: Milan David, Jana Procházková

Música: Vladimír Franz

Colaboración dramaturgica: Jana Kafková, Antonín Přidal

Teatro de Moravia en Olomouc - Teatro de Oldřich

Stibor

Bodas de sangre

Estreno: 17. 4. 1966 - 28 reestrenos

Traducción: Lumír Čivrný

Dirección: Miloš Horanský

Música: Václav Kolář

Decoración y vestuario: Helena Bezáková

Coreografía: Boris Slovák

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 11. 1. 1981 - 23 reestrenos

Traducción: Ivana Vedlejchová

Dirección: Karel Nováček

Decoración: Jiří Procházka

Música: Jan Pavel

La zapatera prodigiosa

Estreno: 17. 5. 1987 - 19 reestrenos

Traducción: Antonín Přidal

Dirección: Jan Burian

Música: Jiří Kahánek
Decoración: Jan Dušek
Vestuario: Dana Hávová
Coreografía: Robert Balogh

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín -

Teatro de la música – Studio Forum SDOS
Estreno: 2. 5. 1991- 1 reestreno
Dirección: Václav Klemens
Música: Karel Plíhal
Decoración y vestuario: Lubomír Michalica

Bodas de sangre - opera

Estreno: 19. 12. 1997 – 12 reestrenos
Traducción: Rudolf Vonásek
Dirección: Martin Dubovic
Compositor: Sándor Szokolay
Director de orquesta: Michel Philippe
Decoración: Martin Víšek
Vestuario: Růžena Švecová

Teatro de Petr Bezruč en Ostrava*

Yerma

Estreno: 22. 2. 1964 – 16 reestrenos
Dirección: Jan Kačer
Decoración: Luboš Hrůza
Música: Petr Mandel

* Teatro archiva sistemáticamente desde el año 1975.

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 8. 1. 1971

Dirección: Pavel Hradil

Decoración: Jan Dušek

Música: Zdeněk Pololáník

Bernarda - La casa de Bernarda Alba – presentado en Márnice

Estreno: 26. 11. 1999 – 24 reestrenos

Traducción: Antonín Přidal

Dirección: Josef Janík

Adaptación y dramaturgia: Petra Kohutová

Decoración y vestuario: Marta Rozskopfová

Música: Radim Mroš Vaněk

Teatro Nacional Moravskoslezské - Teatro estatal de Ostrava

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 8. 10. 1960

Traducción: Miroslav Haller

Dirección: Miloš Horanský

Decoración: Zbyněk Kolář

Música: Ilja Hurník

Coreografía: Alena Kadlecová

Bodas de sangre

Estreno: 26. 10. 1968

Traducción: Lumír Čivrný

Dirección: Bedřich Jansa

Decoración: arcitecto Vladimír Nývlt

Vestuario: Irena Nývltová

Música: Karel Kupka

Coreografía: Julie Jastřembská

Mariana Pineda

Estreno: 9. 4. 1983 en el Teatro de Zdeněk Nejedlý

Traducción: Josef Suchý

Dirección: Bedřich Jansa

Decoración: artista benemérito Ladislav Vychodil

Vestuario: Alexandr Babraj

Música: Jaromír Šalamoun

Coreografía: artista benemérito Albert Janíček

Dramaturgia: Ladislav Slíva

Bodas de sangre

Estreno: 19. 1. 2002 en el Teatro de Jiří Myron

Traducción: Vladimír Mikeš

Dirección: Juraj Deák

Decoración: Milan David

Vestuario: Sylva Zimula Hanáková

Música: Pavel Helebrand

Coreografía: Lenka Dřimalová

Dramaturgia: Klára Špičková

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 8. 4. 2006 en el Teatro de Jiří Myron

Traducción: Antonín Přidal

Dirección: Janusz Klimsza

Decoración: Martin Víšek

Vestuario: Eliška Zapletalová

Selección de música: Janusz Klimsza
Colaboración corporal: Lenka Dřímalová
Dramaturgia: Klára Špičková

Teatro Slováké en Uherské Hradiště

La casa de Bernarda Alba

Estreno: 20. 12. 1986 - 21 reestrenos
Traducción: Antonín Přidal
Dirección: artista benemérito Jaromír Pleskot
Decoración y vestuario: artista benemérito Oldřich Šimáček

Bodas de sangre

Estreno: 21. 11. 1992
Traducción: Antonín Přidal
Dirección: Igor Stránský
Decoración: Petr Dosoudil
Música: Martin Štědroň
Coreografía: Karel Riegel
Dramaturgia: Jan Gogola

Yerma

Estreno: 6. 4. 2002
Traducción: Antonín Přidal
Dirección: Igor Stránský
Decoración: Petr Dosoudil
Música: Martin Štědroň
Coreografía: Ladislava Košíková
Dramaturgia: Iva Šulajová