

DEL TEATRO INCONCLUSO DE GARCÍA LORCA:
APOSTILLAS A *LOS SUEÑOS DE MI PRIMA AURELIA*

GREGORIO TORRES NEBRERA
Universidad de Extremadura

El teatro fue para Lorca, desde su prehistoria literaria hasta su plena madurez —cuando empezaba a serlo— una decidida vocación, incluso un obsesivo ejercicio en el que quiso perfeccionarse cada vez más: «Yo creo, que la médula de mi obra es de dramaturgo» le contestaba a García Luengo en «El Mercantil Valenciano» del 15 de noviembre de 1935¹.

Es así que las sucesivas ediciones de la obra lorquiana (desde la argentina que puso en marcha Guillermo de Torre hasta la reciente de Miguel García-Posada en cuatro volúmenes) ha ido creciendo en todos sus frentes, y de forma especialmente considerable en el teatro. Por consiguiente hoy podemos ya hablar de un *teatro de juventud*, conjunto de tanteos por lo general inacabados, algunos verdaderamente significativos por su proyección posterior, que cristalizarán en *El maleficio de la Mariposa*, título que marca el límite entre la obra primera —hasta hace poco bastante desconocida— y la obra central del dramaturgo². Y correlativamente podemos también vislumbrar qué temas iba a afrontar y qué direcciones iba a tomar el teatro lorquiano cuando en la primavera del 36 se sentía exultante y satisfecho con el éxito comercial que su teatro —de *Bodas a Doña Rosita*— le empezaba a proporcio-

¹ Todas las citas de los textos de Lorca las haré por la última edición de *Obras Completas* a cargo de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia-Gutenberg y Círculo de Lectores, 1996-1997, indicando en cada caso el volumen y la página. Así la de esta primera ocasión corresponde al vol. III, pág. 616.

² Además de algunos adelantos facilitados por Gibson, Eutimio Martín y André Belamich, fue el profesor Andrés Soria Olmedo quien reunió el teatro de juventud en una edición de Cátedra, 1994.

nar; y se mostraba dispuesto a prolongar con mayor fuerza y confianza ese tipo de teatro «bajo la arena» que hasta aquel momento había tenido serias dificultades para superar la artritis de un teatro comercial, encerrado en un sistema de producción viejo, falso, convencional, hipócrita, inservible porque estaba (pensaba entonces Federico) en los antípodas de la verdad. Un teatro que Lorca se sentía llamado, en compañía de otros, a renovar a toda costa.

En efecto Federico tenía, a la altura de julio de 1936, muchos proyectos teatrales (unos concebidos entonces, y otros que esperaban turno desde hacía años) y un horizonte de posibilidades reales bastante halagüeño, labrado en los éxitos comerciales de *Yerma* y *Doña Rosita* sobre todo. Una parte de esos proyectos ya había dejado algunas huellas más o menos sólidas, pero hoy indelebles, en su archivo personal. Son los manuscritos que en 1985 estudió Marie Laffranque y que en 1987 transcribieron Leslie Staiton y Manuel F. Montesinos, para que fuesen editados por la Universidad de Granada. Un conjunto de textos que al ponerlos en relación con su teatro concluso, se logra —como dice Laffranque— «una visión global de la obra dramática lorquiana que sobrepasa el esquema y aviva el perfil de lo enteramente escrito»³. En uno de esos fragmentos me voy a detener en las siguientes páginas.

A la hora de hablar de sus proyectos inmediatos, en una de las últimas entrevistas realizadas al dramaturgo, Federico se refería por una parte a «un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde estalla una revolución y asaltan el teatro», referencia que hemos de identificar sin duda con la *Comedia sin título* (uno de los dos fragmentos más amplios de ese «teatro inconcluso») y a continuación habla de «una comedia andaluza, de la vega granadina», que bien podría tratarse de *Los sueños de mi prima Aurelia*, identificación que se hace todavía más verosímil por otros indicios: primero, porque entre los materiales de ese teatro inconcluso que nos ha llegado, no hay otro texto que pueda describirse así, como «comedia andaluza de la vega granadina» (O.C., III, pág. 626); y en segundo lugar, porque añade Lorca que en dicha comedia hay «cantaores», pero matizando enseguida que no se trata «de una comedia flamenca al uso», tal vez queriendo así aclarar que huía de los típicos libretos de «andaluzadas» que el teatro de los Quintero, y los espectáculos más o menos folkloristas, habían ido difundiendo entre el público. Dicha advertencia podría conectarse con dos exigencias paraverbales del dramaturgo expresadas en sendas acotaciones del primer acto conservado: cuando dice al comienzo que un personaje se asoma

³ El libro al que me refiero es exactamente el siguiente: Federico García Lorca. *Teatro inconcluso*. Estudio preliminar y notas: Marie Laffranque. Granada, Universidad, 1987. La cita de la profesora Laffranque corresponde a la pág. 97. En adelante las citas de ese estudio las haré por Laffranque (1987). Para los textos me remito a la edición de las *Obras Completas*, Galaxia-Círculo, vol. II.

a la ventana de la estancia en la que se desarrolla la acción, indica que ha de ser «una ventana andalucísima, lo cual quiere decir antagónica de la Andalucía horrible de los teatros»; y cuando más adelante da entrada a un personaje masculino, con la indicación para el actor de que su interpretación debe componer «el tipo viril andaluz, sobrio, que apenas habla, con gran elegancia de movimientos», de nuevo matiza en ese mismo sentido de oponerse al tópico de lo andaluz desechable, pues tales movimientos no deben ser los «movimientos antisevillanos de teatro», sino «más bien la solemnidad de Córdoba». Federico está intentando la *comedia andaluza granadina*, o sea de la Andalucía interior, frente al referente mucho más achabacanamente topificado de la Andalucía la Baja.

Corresponde pues la pieza *Los sueños de mi prima Aurelia* a una nueva reflexión sobre la Andalucía natal —*su Granada*— que el dramaturgo y el poeta ya había venido elaborando desde muy atrás, y desde hacía bien poco, pues es indudable que si hay un texto con el que *Los sueños...* entronca es con *Doña Rosita la Soltera*, estrenada unos meses antes de la escritura de esta pieza inconclusa, o a lo mejor escritas ambas al mismo tiempo. Por ello anota el poeta en el final de la primera hoja del manuscrito que «esta comedia pertenece a la serie de crónicas granadinas de la que forma parte Doña Rosita la Soltera», estableciendo así una vinculación que es ostensible nada más empezar a leer el texto. Además se indica que la acción sucede en 1910, precisamente en el mismo año en que las tres mujeres solas de la otra comedia —Rosita, Ama y Tía— tienen que abandonar su casa, camino de un fracaso vital que probablemente también iba a hacerse presente al finalizar la historia de Aurelia; o por el contrario nos encontraríamos con una mujer que sabe quitarse el corsé social que ha asfixiado la autonomía de su paisana del carmen granadino. Pero eso es una de las varias hipótesis que por fuerza ha de quedar sólo en eso, en hipótesis, porque la respuesta concreta, definitiva y única sólo podría formularse si se hallaran los dos actos que hoy por hoy no tenemos, y *Los sueños de mi prima Aurelia* pasase a formar parte de la lista de textos teatrales completos de Lorca. Pero parece evidente, para empezar, la decisión de Federico de que la historia de su recordada prima Aurelia empiece en el tiempo y hora en que había puesto telón final a la particular y paradigmática historia de la soltera granadina. Tal vez por algo sería.

El fragmento que nos ha llegado de *Los sueños de mi prima Aurelia* podría corresponder, por extensión (ocupa en la edición similar número de páginas al de la mayoría de los actos de las piezas precedentes⁴) y por la estructura

⁴ En efecto, tomando como referencia la edición de García Posada, por la que vengo citando, contabilizo en el caso de *Doña Rosita* el siguiente número de páginas para los tres actos: 15, 20 y 15. Y la contabilidad, en el caso de *Bernarda Alba*, arroja este resultado: 18,18 y 15. Curiosamente, el texto de *Los sueños* que correspondería a ese primer acto (es decir, excluyendo el

de su contenido, a una copia en limpio del primer acto entero, o casi entero, de la comedia que Lorca debía tener ya totalmente trazada, y tal vez hasta redactada íntegramente en borrador (hoy perdido). Se trata de un manuscrito de 28 hojas. bastante limpio, apenas sin tachaduras («junto con cierto descuido caligráfico» matiza Laffranque, que lo ha estudiado con detalle) que reparte su contenido del siguiente modo: una primera hoja para enumerar los *dramatis personae* de la pieza en donde advertimos alguna duda acerca de la edad adjudicada a unos personajes, y sobre el nombre de otros: así el llamado «Antoñita Acula», que no aparece en el texto conservado, se iba a llamar «Genara», y tal vez el nombre de doña Clorinda iba a ser en un principio el mucho menos expresivo de «doña Concha»; algo similar pudo ocurrir con otro de los personajes masculinos que no comparecen en el acto, Don Arnaldo, que se queda definitivamente en don Rómulo (una elección que incide en la búsqueda de expresividad sonora y ridiculizante, como en el caso anterior, sobre todo si lo unimos a sus sonoros apellidos: Argote de Dalabarda), y me hace pensar si el personaje «El rico azucarero», que es lo que había escrito primeramente el autor, tal vez se refería, a modo de explicativa aposición, a ese don Rómulo, que parece escrito después, en el espacio que mediaba entre «el ingeniero» y «el rico azucarero». Porque, en efecto, se advierte en ese caso, y en otro que comento en seguida, que el espacio en blanco que se deja entre los diversos nombres, en columna, de los personajes es muy similar entre uno y otro, en todos los casos, salvo en dos, como si se hubiesen intercalado posteriormente: uno, el que acabo de citar, como nombre que corresponde a ese rico propietario de una plantación de azúcar o de una fábrica azucarera, rompiendo así la anonimidad que afecta a las tres típicas figuras de los «intelectuales» o «fuerzas vivas» de un medio rural desde las novelas galdosianas —*el médico, el boticario, el ingeniero*— y otro el que se refiere a la intercalación del nombre «Niño» entre «Juan» y «El médico», como si en una primera lista de personajes no estuviese pensado uno que sí aparece en el acto que abre la pieza, y que desde luego, en ese acto, y presumiblemente en los siguientes, iba a ejercer una función y un significado probablemente muy notables.

Las 25 hojas siguientes del manuscrito, numeradas todas, contienen el diálogo del acto primero, y sólo la hoja novena presenta alguna dificultad de lectura en su primer tercio, y en la décimo quinta aparecen tachados los primeros heptasílabos en cuartetas arromanzadas de las boleras, transmitidos por el Niño, que Federico desechó para sustituirlos por los pentasílabos de la habanera que en definitiva ha pasado al texto editado, sustituyendo al mismo tiempo lo que parecía derivar hacia un madrigal amoroso por un texto de corte más satírico.

pasaje versificado entre Aurelia y el Niño, que parece pertenecer a otro momento posterior de la pieza) ocupa exactamente dieciocho páginas en la misma edición.

La última hoja se presenta doblada, para formar dos páginas, en donde aparece el fragmento versificado y dialogado entre Aurelia y el Niño, en versos preferentemente de arte menor. De ese fragmento, que recuerda claramente el modelo de las canciones infantiles o vuelve al tipo de poema registrado por Lorca en sus «Canciones para niños», opina Marie Laffranque que está inspirado en las ruedas granadinas que bien conocía Federico —con una se abre su *Mariana Pineda*— y que «quedó sin duda alguna reservado, sin colocación concreta y supeditado a una elaboración ulterior de la *crónica*»; incluso aventura que el dramaturgo lo fuese a intercalar en una secuencia de ese acto primero, o bien añadirlo al final —casi como eventualmente figura en el manuscrito— «pero siempre —advierte la distinguida especialista— a costa de cambiar bruscamente el tono y ritmo general de aquel primer acto y con el riesgo de desdibujarlo»⁵. Luego habré de volver sobre este texto y sobre alguna otra hipótesis al respecto sugerida por la profesora Laffranque.

Pero vayamos ya a formular las anunciadas apostillas al texto que nos ha llegado de la obra inconclusa *Los sueños de mi prima Aurelia*.

1. La obra, ambientada en una especie de gineceo, de mujeres algo o bastante solas, y de diversas edades —o sea, de diversas y complementarias perspectivas ante el mundo— enlaza el texto de esta comedia no sólo con *Doña Rosita*, según voluntad expresa de su autor, sino también con la igualmente coetánea *La casa de Bernarda Alba*, y ello por dos razones: porque la acción de *Los sueños* se sitúa en un pueblo andaluz, granadino, como en *Bernarda*, y no en la capital provinciana, como en *Doña Rosita*, y porque en el reparto de personajes de la comedia inacabada Federico ha consignado las respectivas edades de las mujeres como lo hizo con todas y cada una de las hembras que conviven bajo el techo de la casa de la viuda rica del pueblo, referencia que no se da en ninguna otra relación de «*dramatis personae*» del teatro lorquiano, salvo en un proyecto apenas iniciado del teatro juvenil titulado *Ilusión* (o.c., iv, págs. 1.043-1.047). Y si cotejamos ambas listas, en cuanto a esa información de la edad de los personajes, observaremos curiosos paralelismos, como que los veinticinco años adjudicados a Aurelia se corresponderían con los veinticuatro de Martirio, que los veintidós de Mercedes se acercaría a los veinte de Adela, los veinticinco de Antoñita podrían encajar con los veintisiete de Amelia, los cuarenta de Esperanza con los treinta y nueve de Angustias y los treinta de Otilia coinciden totalmente con los años que debe representar Magdalena. Y ese cotejo nos lleva a otro detalle aproximativo entre ambos textos (hasta donde es posible afirmarlo, claro está): que en las dos obras hay cinco mujeres jóvenes (entre veintidós y cuarenta años o entre veinte y treinta y nueve respectivamente), y similar homologación po-

⁵ Laffranque, *Teatro inconcluso*, 1987, pág. 66.

demostramos establecer entre las mujeres mayores de ambas casas, pues la propietaria de una —María la Reina— es de la misma quinta que Bernarda (de ambas se dice que tienen sesenta años); Eduvigis, con sus sesenta y cinco primaverales es algo mayor que Poncia, que llega a sesenta, en tanto que Clorinda con sus setenta años va camino de la octogenaria María Josefa: tres viejas y también tres edades parecidas. No es posible llevar más allá el parangón entre ambos grupos femeninos porque en el texto que nos ha llegado no sabemos nada de las cuatro muchachas nombradas a continuación de Aurelia, ni tampoco tenemos un conocimiento exacto de cómo evolucionan las tres mayores en los dos actos que faltan, pero sí cabe advertir que Aurelia se resiste a aceptar alguna propuesta matrimonial, como Martirio se vio obligada a rechazar la que le había hecho Enrique Humanes por razones económicas o por miedos personales. Y la coartada particular que Martirio utiliza para consolarse de su soltería («Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo [...] siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí»; o.c., II, pág. 595) podría aventurarse que es compartida por Aurelia, a juzgar por la actitud de parecido rechazo que muestra para con el médico recién llegado al pueblo, que no le atrae nada («Es lo que se dice un tipillo»; o.c., II, pág. 793), evitando de entrada un hipotético cortejo, y para con un antiguo pretendiente, porque «es un labrador» sin más, y ella va buscando —el imposible que sabe y en su búsqueda se autojustifica— un ideal de pareja en el que prorrogar su inevitable tendencia a la evasión, a la ensoñación, poniéndose así al borde de la frustración de una prolongada soltería, como su próxima doña Rosita. Pero también cabe el contraste diferenciador entre las ancianas: María Josefa, tan imaginativa y decidida desde su locura senil, y en cambio Clorinda se muestra en la comedia inacabada mucho más prudente y hasta algo crítica, casi enemiga de la tendencia a la ensoñación que tiene la joven Aurelia.

2. Se indicaba antes que Federico había colocado esta pieza inconclusa dentro de un ciclo de «crónicas granadinas», y sabemos que el deseo del autor de penetrar en el ser y sentir íntimos de su tierra natalicia fue constante y omnipresente en su obra, desde los textos más tempranos. Podríamos pues recordar algunos escritos de Lorca que estableciesen el oportuno contexto en el que acabaría insertándose —hacia 1936— esta pieza inacabada, pero parece que bastante madura ya en aquellos meses últimos.

Así, este pueblo granadino en el que vive Aurelia, sus amigas y sus comadres se había ya retratado en una prosa de *Impresiones y paisajes* titulada precisamente «Tarde dominguera en un pueblo grande», cuyas notas perfectamente podrían servir de referente y marco para la cotidianidad de Aurelia y su mundo. Allí, y con inequívoco estilo azoriniano, el joven prosista va des-

cribiendo pausadamente el atardecer en un medio rural, con el retorno de los hombres de sus faenas agrícolas y los animales haciendo sonar sus balidos y sus relinchos. Llega el silencio de nuevo, llegan las últimas luces del crepúsculo y en él «se recortan los negros garabatos retorcidos de dos viejas que van devotamente a rezar el rosario». Pero oigamos ahora el párrafo final:

Luego se oye una guitarra y un piano viejo de la casa de un rico que dice a Czerny monótonamente. (o.c., iv, págs. 156-159).

Y recuérdese que hacia el final del primer acto de *Doña Rosita*, cuando se ven y se despiden los novios, sentados en el «vis a vis», igualmente se oye a lo lejos un piano que interpreta algún «estudio» del citado compositor austriaco.

También la ambientación plasmada en una prosa de juventud —«Mazurka»— perfectamente se adaptaría al espacio escénico en donde se desarrolla el primer acto de *Los sueños...*, pues en esta prosa Federico pinta una reunión social de principios de siglo, para acabar comentando algo que de hecho aplicaría a la significación de su «poema dramático del ochocientos» y por derivación a la pieza inconclusa que me ocupa en esta ocasión, de modo que el tipo femenino entrevisto en esta prosa podría haber encarnado tanto en Rosita como en Aurelia:

¡Oh, tragedias íntimas de reuniones cursis! Sois tan fugaces y tan hondas que matáis muchos corazones. Niñas cursis mártires y santas, sólo servís de burla a los que van a galantearos, porque no tenéis dinero ni paseáis en coche lujoso los días de fiesta [...] La mazurka os mece en sus brazos de ilusión un momento, pero así que pasa el baile y ellos se van a comentar, riendo, lo pasado, vosotras lloráis vuestro destino horrible, y sin embargo esperáis ansiosas la reunión venidera... (o.c., iv, pág. 792)

Y también en ese mismo año diecisiete podría estar fechada la prosa incompleta titulada «La soñadora», que vendría a ser tal vez un primer esbozo del tipo encarnado en el recuerdo de un familiar, su prima Aurelia. Se traza, en breve apunte, el retrato de una muchacha pueblerina —Trinidad— que cada mañana compensaba las repetitivas y alienantes faenas hogareñas pensando «en el Lohegrin ansiado o en algún mago encantador que, tocándola con su varita, pudiera embellecerla». Y se nos asegura algo que bien podría aplicarse a la Rosita que conocimos y a la Aurelia que entrevemos, que adivinamos: «Era infeliz porque ella, que tenía alma grande y apasionada, se estaba secando en un rincón de la Andalucía con el corazón desbordado de ternura». Y el párrafo que sigue retrata, casi sin desviarse un ápice, la cotidianidad de nuestra Aurelia, tal y como la podemos reconstruir por lo que se nos informa en el acto primero de su comedia:

Cuando terminaba sus faenas caseras se acicalaba lo mejor que podía y, acercándose al poyo de la ventana, leía historias muy románticas, de una muchacha que se murió de amores, de un bandolero que robó en una noche oscura y miedosa a una monjita tímida, dulce, y algún otro libro por el estilo, cosas todas muy peregrinas y que llegaban al fondo de ella... Soñando pasaba el día y la caída de la tarde (o.c., iv, pág. 801)

Son todos estos ejemplos, entresacados de su prosa de juventud, primeros materiales para esa «crónica granadina» en la que *Los sueños...* iba a suponer un capítulo importante. A los textos traídos a colación le podríamos añadir esos otros —también primerizos— en los que Federico hace el retrato sepia de su pueblo de niñez, allá por 1910, cuando tenía entre doce y trece años, o sea, cuando fija la acción de su «comedia granadina». Se trata del conjunto de pequeños artículos reunidos bajo el marbete «Autobiografía»⁶. Ese pueblo del que habla el poeta, y sus sucesos de cada día, alimentan muchos de los poemas iniciales de su producción (poesía de juventud, *Libro de poemas*) y ese mismo lugar de la vega granadina, Fuentevaqueros, vendría a ser el referente primero e innominado sobre el que levantar esta «crónica granadina» tardía. Y entre esas prosas hay una que bien podría valorarse como génesis de uno de los motivos que se vislumbran en la pieza inconclusa que me ocupa: el tierno amor del niño por «una muchacha rubia y delgaducha que ha tiempo vivió y que ahora estará bajo la tierra» (o.c., iv, pág. 865). Recuerda en ella el poeta cómo de niño contemplaba el retrato de la muchacha largos ratos «y me figuraba a aquella joven hablando conmigo y contándome los cuentos más raros y preciosos que nadie supiera contar. Mi fantasía de niño se desbordaba y ya la muchacha estaba hablando conmigo y escondía el retrato porque me parecía que movía los ojos y sentía miedo de que me fuera a encantar» (o.c., iv, pág. 866). De aquella decimonónica muchachita de la fotografía que el niño utilizaba como amoroso fetiche, de la que tiempo después el poeta supo que había sido amiga de su abuela y que había muerto de amor y despecho, al ser abandonada por su novio, pudo haber surgido, primero, la relación niño-Zapatera, en *La zapatera prodigiosa*, y después parte de la historia de *Doña Rosita* y parte también del argumento de *Los sueños de mi prima Aurelia*, en donde el personaje NIÑO plantea en un momento dado el motivo del idealizado despertar erótico de un apenas adolescente por una muchacha mayor.

Pero, por ese camino de los materiales autobiográficos relacionados con la génesis de *Los sueños...*, hemos de recordar que ya Francisco García Lorca afirmó hace años que su hermano había recreado en este personaje la figu-

⁶ Y dados a conocer primero parcialmente por Mario Hernández y Eutimio Martín, y luego, de forma íntegra, por Cristhoper Maurer en 1984, en el volumen *Prosa inédita de juventud*. Madrid, Cátedra.

ra de un familiar cercano, Aurelia González García, hija de una hermana del padre del poeta, dada en efecto a cierta «teatralidad» fantasiosa⁷, y en quien Federico pudo encontrar también el modelo de la solterona andaluza —la Aurelia real nunca se llegó a casar— que plasma en su incomparable *Doña Rosita*. Y cabe pensar que en Aurelia se repita el motivo de la soltería como gran limitación femenina.

3. Abordaré ahora un aspecto que me parece crucial en el acto primero, y probablemente de gran importancia en los actos que continuaban. Es el de la presencia de la fantasía literaria, como noble forma de escapismo, de superación de las archirrepetidas contingencias diarias que limitarían por los cuatro costados, como cuatro gruesas paredes, el destino de las mujeres de ese pueblo, de esa casa, el destino concreto de la prima Aurelia. Algo así como el papel consolador, liberador, de la lectura, acicate de una fantasía, de unos *sueños*, que nos hacen romper los techos grises y ver el sol o las estrellas, vivir lo que sentimos que se nos niega en el diario azacaneo de la vida.

En ese sentido la obertura de la pieza no puede ser más elocuente. El espectador/lector que se dispone a conocer la historia de aquella pueblerina muchacha, empieza sin embargo por enterarse de algo muy distinto: de lo que le ocurre, le ha ocurrido y le podrá ocurrir a otra mujer bien diferente, probablemente la alternativa que Aurelia habrá imaginado y ansiado muchas veces; la heroína de un folletín francés que, en gruesa encuadernación, están leyendo ávidamente las mujeres de aquella casa. Con la lectura en voz alta de algunos fragmentos de una novela típicamente romántica, y los comentarios que se cruzan entre la lectora y las mujeres con las que convive, podemos fácilmente reconstruir un modelo de relato que, habiéndose producido unos setenta u ochenta años antes, alcanza ahora, en 1910, una inusitada aceptación porque ha encontrado unas lectoras que se identifican, hasta la personal complicidad, con la señorita inventada por un novelista presuntamente francés.

Evidentemente que Lorca no ha pensado en ningún título concreto, aunque da las suficientes pistas para sospechar que María la Reina y sus compañeras están interesadísimas en un clásico ejemplo de folletín romántico, que recuerda de lejos —pero de forma deliberada— un título tan difundido como *La dama de las camelias*, si bien evocado desde un cierto esguince paródico: hay un Armand, noble y enamorado apoyo de la heroína (como en el texto de Dumas) un marqués que asedia a la dama con abusivas intenciones, y una dama que se llama «Liduvina» (onomásticas resonancias ridiculizantes como

⁷ *Lorca y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 1981², págs. 17-18.

en algunos nombres de los «*dramatis personae*» de la comedia) que rima con la Margarita Gautier del difundidísimo texto francés⁸.

Pero lo verdaderamente importante es que es la historia de Liduvina, en un momento muy comprometido de su ajetreada vida amorosa, lo único de su inmediato entorno que interesa discernir a los personajes —tres viejas y una joven— de modo que Aurelia, a pesar de su juventud, se siente atraída en la misma o mayor proporción que sus amigas mayores por el derrotero que tome la novela; y borrando sutilmente las fronteras entre la realidad contingente y la ficción que emana del libro, juegan todas a aventurar desenlaces, contribuyendo a completar una historia, como si fuese verdadera «obra abierta», en vez de esperar pacientemente a la continuación de la lectura. El libro es sólo el espoleo mínimamente necesario para imaginar y conjeturar las vivencias de otras vidas en el único espacio de libertad —la literatura— de que probablemente disponen esas mujeres. Los libros que tienen entre manos estos personajes les ayudan a tejer un mundo nuevo en el que ocupar su nuevo papel, en el que sentirse instaladas e importantes; y como el impenitente lector que había sido el personaje cervantino, atraviesan sin esfuerzo la raya entre el aquí inmediato y el allá irrealizable para subvertir el burgués orden de preferencias. La criada interrumpe en la acción para preguntar por la cena que prepara, y las ávidas lectoras, entretenidas en reordenar el tapiz de sus sueños, de sus imaginaciones, apenas le hacen caso porque es la ficción lo que verdaderamente les alimenta, les fortalece, lo único que les hace llevadero el tedio de un día igual al anterior y al siguiente.

Advertimos así, en esta primera ocasión, que Aurelia —y el coro femenino que la arropa— tienen una pasmosa facilidad para arrellanarse tranquilamente en la fantasía, en la sustitución de sus grises vidas por otras ajenas mucho más atrayentes, sobre las que desean proyectar sus alicortas experiencias, por lo que se atreven a enmendar la plana de los personajes, aconsejar caminos a seguir a la heroína, reprochar modos de ser de unos seres imaginarios que, en el espacio de sus conversaciones, se nos aparecen de bulto redondo. Y ha de ser la inmediata realidad, con su vulgar contingencia, la que las haga descender de las nubes en que estaban satisfactoriamente transformadas. Es significativo que sea Clorinda la única que advierta el riesgo de la intensa y continuada evasión, porque se sabe desempeñando en el grupo el rol de experiencia (es la de mayor edad) y sobre todo de serenidad y objetividad para afrontar esas fantasías compensatorias de la soltería de sus amigas, porque

⁸ Podría llevar razón al respecto Marie Laffranque cuando se hace eco (nota 72, pág. 70 del libro citado en la nota 3) de la hipótesis de Matica Gulard, según la cual la famosa «Liduvina» podría proceder de algunas de las muchas novelas que sobre el personaje *Rocambole* puso en circulación el escritor francés Ponson du Terrail (1829-1871) muy traducido y leído en España a comienzos de siglo.

sólo ella ha estado casada, y por tanto se considera con más autoridad para juzgar las cosas ajenas, aunque otra vieja comadre le reproche que su tendencia a someter la fantasía a códigos sancionadores y restrictivos de las conductas, sin escapatoria posible, la haga «fría como el hielo».

Por ello, en cuanto salta el apenas reproche de su vivir cazando fantasías, como mariposas, Aurelia defiende su derecho a buscar los anchos campos elíseos de la literatura como una necesidad antes que como un simple gusto, que en la sociedad rural de 1910 no debía parecer ni sano ni aconsejable para las debilitadas cabezas femeninas. Y Federico pone en labios de su protagonista el orgulloso derecho a vivir en la noble dimensión salvífica de la ficción: «Pero, ¿usted cree que se puede vivir sin leer novelas y sin hacer teatro? [...] Yo no puedo, no puedo. ¡He dicho que no puedo!» (o.c., II, pág. 792). Y acompaña su rotunda afirmación de unas razones que por un lado nos hablan de un entorno ayuno de fantasía, que es incapaz de mirar por encima de sus achaparrados tejados [«En este pueblo, sobre todo, que tiene una baraja de hombres que no los he visto reír nunca. Se echan el sombrero a la cara y cuando pasa una hacen ¡juuuu! como si fueran pollinos» (o.c., II, pág. 792)] y a la vez nos informan de que el personaje se considera extraño al medio, incompatible con él. Y de esa incompatibilidad habrá de surgir el conflicto entre la prima Aurelia y lo que dificulta el ejercicio de la fantasía, que es (al menos en este primer acto) el convencional espacio burgués pueblerino de la casa de Doña María la Reina.

4. Porque, en efecto, la comedia se sitúa en un espacio escénico que igualmente la aproxima a las recientes *Bernarda* y *Rosita*, pues dos actos de la primera transcurren en una severa y casi escueta «habitación blanquísima» y el acto último de la segunda nos devuelve a otra «sala baja», como la de *Los sueños*... Pero hay una diferencia significativa: y es que la sala de la comedia inconclusa presenta unos detalles de mobiliario, y de objetos de adorno que aportan de entrada una especial significación para entender lo que puede ocurrir en aquel espacio de convencional realismo escenográfico: llamativas borlas de papel que cuelgan de la pantalla de la lámpara, elegantes sillas torneadas, pero con asiento de paja, mesa con tapete de filigraneso crochet y cortinas de raso sujetas por lazos de color rosa, como las rosas de papel que trazan la enorme cruz que preside un testero de la escena. Un cierto lujo cursi, una indudable artificialidad, un deseo de aparentar la intensa, pero efímera, presencia de unas flores vivas por sus sucedáneos en papel coloreado, que sólo son sueños inodoros de flores de carne y sangre. La filigrana casi barroca de lo fútil, de lo que carece de consistencia: los adornos de papel, los asientos de paja, materias casi volátiles, como los sueños que suelen encerrar esas cuatro paredes. Y junto a lo indicado, llama la atención en la escenografía un detalle verdaderamente curioso: «todo un tes-

tero está lleno de fotos pequeñas puestas en marquitos dorados» (O.C., II, pág. 788): no parece que tenga intención el dramaturgo de que identifiquemos a los fotografiados, ni siquiera de que tal vez representen a personas concretas que salgan o de las que se hable en la obra, incluso podría tratarse de fotografías anónimas, acumuladas como una particular manía por la propietaria de la casa; pero su presencia —en número abundante— nos obliga a preguntarnos por la significación que pueden aportar a la escena; y tal vez no sea muy descabellado pensar que esos seres que habitan desde el primor de sus marcos de purpurina la sala de una solterona, vienen a ser —como las flores de papel— figuras sólo de cartulina, fantasmas que pueblan un espacio de suyo condenado a la soledad y al silencio, si no fuera porque se le procura dar entrada a todas las imaginaciones posibles, compensadoras, y sintomáticas al tiempo, de tanta frustrante soledad. Valdría la pena recordar, a cuento de ese detalle, que entre ese teatro inconcluso una pieza iba a llamarse precisamente *Ampliación fotográfica*, y en otra —titulada de forma parecida *Drama fotográfico*— se dice en la única nota que se conserva que «los personajes son ampliaciones fotográficas y están fijos en un momento del cual no pueden salir» (O.C., II, pág. 754), en pura pose, porque sólo hemos de saber de ellos lo que *se ve* externamente de los mismos. Y volviendo a *Los sueños de mi prima Aurelia*, doña María, la que colecciona tantas fotos pequeñas en la pared de su casa, le recomienda a la muchacha Aurelia que se case con un abogado «para que tuvieras en la sala una ampliación con él vestido de toga y birrete» (O.C., II, pág. 794).

5. Si escuchábamos decir a Aurelia hace un momento que no entendía la vida sin recrearse en la ficción, en la invención, en la fantasía, como único modo de cauterizar las heridas de la soledad, de la tristeza, del sentimiento de fracaso, esa misma Aurelia hubiese hecho divinas migas con el un poco anacrónico, pero buenísima persona, que es don Martín, personaje inolvidable de la comedia *Doña Rosita la soltera*, quien se transformaba todo entero al evocar aquellos dramas escritos en su juventud y cuyo estreno sigue añorando ilusionado en la vejez; y recordemos cómo le supone un ejercicio reconfortante recitar algunos pasajes ante sus buenas amigas, incluso en un día tan triste como el del desahucio. Recordemos igualmente que a Aurelia le apasiona también el teatro, verlo y hacerlo. Por ello no ha de extrañarnos que se muestre totalmente receptiva a los escasos momentos en los que la fantasía anida en un pueblo tan severamente aburrido; y una de esas ocasiones es la presencia de las murgas de carnaval, no sólo porque el carnaval es ya una suerte de teatro, sino también, y sobre todo, porque el carnaval representa la transgresión heterodoxa del orden consabido y repetido. Por ello a la vez «le revienta» a Clorinda (no lo olvidemos, la *racionalista* y un poco *reaccionaria* del grupo, porque estuvo casada, es decir, estuvo del otro lado) y «le chala» a Aurelia.

El motivo del carnaval, que se prolongará más adelante y resaltará en el final del acto, sirve de momento para incorporar (en alternativo contraste) una parte del mundo de fuera —real e inmediato— a la evasiva vivencia que estaban proporcionando la lectura y comentario del folletón francés. Y el resultado no puede ser más ácido: entre las novedades que el pueblo aporta, está la llegada del nuevo médico (recordemos la importancia de esta figura en un medio rural, en tantas novelas decimonónicas como las que gustaría leer Aurelia) abriendo el portillo de una ilusión («estoy deseando que me hable un hombre de carrera, y que lleve botines» —o.c., II, pág. 793—, dice la muchacha, expresando el deseo de relacionarse con un tipo de varón tan distinto de los que predominan en el pueblo). Pero el médico *real* con el que se encuentra Aurelia está muy lejos del modelo imaginado: no es más que «un tipillo» con ojos excesivamente pequeños (la mirada de ojos grandes es la mirada proclive al ensueño) y un ridículo bastón (y es fácil traer a la memoria aquel título de sección del libro *Canciones* «Eros con bastón», con la misma connotación devaluadora, risible, que tiene en el libro de poemas). Aurelia ha alimentado un sueño, se disponía a buscar, tal vez, su particular Armand, y lo que ha visto desde la ventana le ha hecho por enésima vez patente la infinita distancia entre el soñar y el despertar.

Porque la Aurelia que vive en esa sociedad rústica, agraria, tiene ya asignado su novio como su destino, por ser mujer: el labrador rico del pueblo, Antonio, que parece entender el casorio como un negocio más de compraventa que de sentimientos, y que deja a un lado cualquier faceta que tenga que ver con celos, deseos, pasiones, requiebros, y por ello —se queja Aurelia— «no le importa que yo baile con otros» (o.c. II, pág. 794). Antonio es la absoluta negación del amante de novela, del amante que visita los sueños de Aurelia, es simplemente (la expresión es de la muchacha) «un imperante». Y de pronto, en la incompatibilidad que parece mostrarse entre el hombre tremendamente positivista, y la mujer ardientemente imaginativa, se reproduce en algún sentido una relación de pareja no extraña en la literatura de Lorca, y que tiene dos brillantes antecedentes (cada uno con sus propios matices): *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín*.

6. Y no se agotan en ese primer acercamiento los posibles ecos de las dos piezas citadas en la comedia inconclusa. Porque tanto en *La zapatera* como en la hermosamente patética historia de don Perlimplín, hay un juego de personalidades, de máscaras, que podría enlazar con el hipotético juego funcional y significativo que el carnaval viene a representar en la obra que me ocupa.

Como decía antes, el carnaval pueblerino sirve para que Aurelia acepte —subespecie, «máscara», o sea, ficción en la que es posible la invención, es

decir, la ensoñación— el mundo exterior, que acaba irrumpiendo finalmente en la casa de doña María, para suscitar nuevas ensoñaciones. Pues bien, al tiempo que Aurelia, con la comparsa de gondoleros, entona unos versos alusivos a la espera inútil del amor, junto con la coreografía de una noche veneciana (encanto sobre encanto, ensueño sobre ensueño) se advierte en el fondo de la escena —dice la acotación— «una máscara vestida de trovador con careta de expresión apasionada» (o.c., II, pág. 804), que mira insistentemente a la muchacha que sólo quiere soñar. Naturalmente que el hecho no le resulta inadvertido a la mujer, que pregunta por la identidad de la misteriosa máscara, pero se le responde que «nadie lo sabe» (o.c., II, pág. 804). Se plantea así el recurso del personaje misterioso que tal vez (es una hipótesis que afecta a la continuación desconocida de la comedia) sirva para materializar una ilusión amorosa de Aurelia, y tal vez también para darle la lección moral de que quedarse colgada de los sueños es un modo de vivir tan peligroso y tan frustrante como negarse totalmente a soñar; que la evanescencia exagerada se acaba dando la mano con el alicorto positivismo a ultranza, que es lo que la mujer rechazaría en su pretendiente pueblerino Antonio. Tenemos así, probablemente, la reiteración de unos personajes ya adelantados por Lorca en las parejas de las dos piezas citadas anteriormente: Aurelia prolongaría posiblemente las posturas ante el mundo de la Zapatera y de Belisa (exigir un genio, una fantasía, una capacidad de amor e imaginación en sus parejas que no parecen tener ni el taciturno y apático Zapatero, ni el senil y asustadizo Perlimplín). Pero podríamos imaginar para el desenlace de la pieza inconclusa un final semejante a los que se ofrecen en esas dos joyas del teatro lorquiano, pues por el camino siempre tan teatral, y también tan carnavalesco, del disfraz (la máscara que nos hace ser *otro*, tan distinto del que se *es*, que nos cambia la imagen que los demás tienen de nuestro yo) el Zapatero se agiganta bajo la cobertura del falso titiritero, y la capa de rojo/pasión que cubre al caduco esposo le transforma en el amante siempre anhelado. Y si volvemos a la misteriosa máscara que asoma por el foro en la fiesta carnavalesca, en *Los sueños...*, suscitando el interés y la imaginación desatada de la muchacha, ¿podría tratarse del disfraz asumido por el soso Antonio, para corporizar la figura de un ideal amante, y que un día se descubriese que sólo era el arrugado traje y la inexpresiva careta de una máscara, mostrando así a Aurelia el riesgo de pisar sueños en vez de suelo? Un final —la soledad de Aurelia labrada por ella misma, negándose a ser feliz con sólo los mimbres de que dispone, bien trabados— que se anuncia en la canción de las máscaras venecianas (la fuerza de lo lírico premonitorio en todo el teatro lorquiano; una secuencia que vendría a repetir la significación de la canción de las manolas en el acto primero de *Doña Rosita*). Estos versos se ponen precisamente en boca de Aurelia, como un anuncio de su propio frustrante deslizarse por las aguas de los sueños:

Gondolero enamorado
 con tu rostro sin igual
 boga, boga sin descanso
 que el amor nunca vendrá
 (o.c., II, pág. 804)

7. Junto al personaje Antonio, con ese hipotético «desdoblamiento» que le dotaría de una especial dimensión, que le haría traspasar la distancia que media entre el «tipo andaluz» troquelado por los sainetes quinterianos y un personaje de dúctil personalidad, casi pirandelliana, la escena de este primer acto está ocupada por dos visitantes —ignoro si ocasionales o duraderos en la obra— que son Don Simeón y Don Cayetano, o lo que es lo mismo, dos modos opuestos —y a su modo complementarios— de situarse ante el mundo: dos solterones ya maduros, uno silencioso, taciturno, apático, que entiende el mundo en su más imprescindible elementalidad e inmediatez («bueno», «sí», «no», «quizá» es su escueto vocabulario) que sólo parece estar alerta a que nadie altere los estrictos límites materiales de la realidad, y Cayetano, elegante y donjuanesco, dicharachero y simpático, que rechaza —sin llegar al patético ridículo— la cara caduca, gris, de esa misma realidad. Frente al exagerado laconismo del uno (se le llama «don mudón») la simpática facundia del otro. De nuevo ambos sintetizan las dos posibilidades entre las que discurre la vida de Aurelia: los que le muestran que la vida es triste, escueta, ayuna de cualquier aleteo de fantasía (tipo don Simeón) y los que procuran hallar siempre en la realidad su lado más positivo, aquél que se resiste a admitir la tremenda losa del paso fatal del tiempo. El silencio y los cortos vocablos, agudos como pedriscos, de don Simeón, que son incapaces de suscitar sugerencia alguna, entran en colisión con la palabra siempre dispuesta y suscitadora de ensueños de don Cayetano. Aurelia se identifica con el segundo («a mi me gustan sus palabras. Es lo único bonito que me dicen»; o.c., II, pág. 796) en tanto que asocia el primero al posible futuro de su anodino pretendiente; pero no quiere darse cuenta —como se lo hace ver el mismo Cayetano— que ese hombre que se finge jovial, que la requiebra y la divierte, no es más que una ilusión imposible de llevar a la realidad, que a su modo está en el peligroso funambulismo de la irrealidad, de los sueños. Cuando Aurelia, defendiéndose a sí misma, defiende al personaje al que se le ha querido motejar de «viejo verde», diciéndole que «usted es más joven que nadie» (o.c., II, pág. 796), no advierte las tremendas palabras que —a modo de callada lucha personal— confiesa el bueno de don Cayetano: «Viejo verde, viejo tierno, viejo de la alegría, viejo que es capaz todavía en su cama de llorar lágrimas de juventud» (o.c., II, pág. 796); o sea, viejo que todavía podría sentir apasionadamente, como un joven, pero viejo al fin. Sólo podría ocultar la cobertura física de su vejez —ya que no de su alma— si se

disfrazase. El reto que le planta a la cara Clorinda («¿No serás capaz de vestirme de máscara?»; o.c., II, pág. 796) nos permite elucubrar otra posible identidad para aquel misterioso personaje disfrazado que asomaba silencioso por el foro de la escena, a punto de finalizar el acto. Proponía antes que fuese Antonio, en una alternativa de sí mismo; propongo ahora —otra posibilidad al fin— que sea la máscara de juventud de quien ya no la tiene en la cara, pero que la máscara no será capaz de prolongar, cuando el carnaval acabe un buen día, y sepamos con toda su contundencia calderoniana que «los sueños, sueños son». Porque a los sueños los acaba matando el tiempo (¡qué bien lo sabía Lorca que había meditado profundamente sobre esa tremenda y axiomática verdad en *Doña Rosita*, y sobre todo en *Así que pasen cinco años!*) y por ello Aurelia puede lamentarse de la distancia, del lago de tiempo, que los desune («Tengo tan mala suerte: este hombre tiene veinte años y me subo a gatas por las paredes por él»; o.c., II, pág. 797).

8. A la escena con el viejo galante le sucede, sin solución de continuidad, la que da entrada al personaje del NIÑO, que tiene una importancia particular en la obra, porque sirve para colocar a Aurelia de nuevo en la encrucijada de la realidad (esa encrucijada que ella quiere olvidar, cambiar, reinventar desde sus sueños imposibles) pues tras negarse la posibilidad amorosa de don Cayetano, por viejo, también tiene que reconocer la imposibilidad de otro amor, el del muchachito, por niño (y de paso —como ya se había producido en *La zapatera prodigiosa*— aletea la sombra de su maternidad de momento insatisfecha). Pero de vez en cuando se advierte que Aurelia no es ignorante de los códigos que fiscalizan la derechura de nuestras componendas; que en el fondo de su fuero interno sabe que tarde o temprano esos códigos encajonarán sus pequeñas debilidades de escaparse por los vericuetos de los sueños. Ella —inocente y apasionada— no se explica bien del todo porqué no puede ser un niño novio de una mujer mayor, pero ha ido aprendiendo que aunque el hecho, para ella, «no tendría nada de particular», hay que desecharlo, porque «la gente manda las cosas y hay que obedecerla» (o.c., II, pág. 800).

De forma intuitiva, oscura más bien, parece que esta escena, a la que se une el novio convencional —Antonio: la alternativa más contundentemente real entre las dos irreales (Cayetano y Niño)— está justificada para que la ensoñadora Aurelia admita en voz alta algunos de los lastres que pesarán en sus sueños, como las normas sociales, y como el tiempo, su tiempo (hacia la soltería): cuando el Niño le pregunta a Antonio acerca del noviazgo con su prima, el muchacho finge dudar, y la muchacha que, por un momento, se siente eso, muchacha pueblerina que se ve abocada a pelar la pava en la reja cada noche (según la costumbre que a todas unifica) salta entre ofendida y

temerosa: «Antonio, te suplico que no me gastes bromas. No tengo ya edad» (O.C., II, pág. 801). ¡El fantasma del tiempo que pasa y pesa! Y la muchacha se dispone, modosa y un poco vencida, a cumplir la consabida escena de la anodina conversación de novios de cada tarde (secuencia que parece sacada de algún sainete de los hermanos sevillanos, en donde comparece el novio tranquilote, machista, algo «sangre gorda», y la muchacha obediente a regañadientes, pero sabedora de que su libertad tiene los pasos muy cortos); y tal vez piense Aurelia lo lejos que empieza a quedar el mundo de Liduvina, de Armand, de los folletones franceses en los que se sentía ser *otra* mujer, tan distinta de esta resignada novia de Antonio, en la que por unos minutos se reconoce. Pero la resignación dura poco, porque a la anodina situación, sin visos de romanticismo alguno, se superpone de pronto el plano de ficción del folletón francés, y la situación comprometida de Liduvina, raptada por el marqués y probablemente a punto de ser liberada por el enamorado Armand, transforma abruptamente el vulgar tira y afloja de unos novios igualmente vulgares. Y Lorca hace que en un momento entren en colisión los dos mundos, el de las mujeres entregadas a la fantasía y el del hombre anclado en la rutina más gris. El texto de la novela que leen las mujeres anuncia la llegada del galán salvador por el trote de un caballo (el trote de otro caballo sirve para seguir minuciosamente los movimientos de Pepe el Romano cerca de Adela, y sobre todo de Leonardo en torno a La Novia), y el galán anti-héroe deshace el encanto, burlándose pedestremente de lo que tiene ya forma de mito para las imaginativas mujeres. Reproduciré un momento de la escena:

EDUVIGIS (*Saliendo con el libro*).— Pero se sienten los pasos de un caballo

AURELIA.— ¡Armando! ¡Ése es Armando! Y la salvará

ANTONIO.— (*Al ver el libro, y comprendiendo*) ¡Ah sí, un caballo! ¿No oyen ustedes el galope?

AURELIA.— (*Intrigada*) ¿El galope? (*Dándose cuenta de la broma*) Sombrón

(O.C., II, pág. 803)

de nuevo Aurelia tiene ocasión de medir la distancia —sutil, pero a veces infinita— entre la fantasía, a la que unos le animan y que otros le reprochan en forma de burla, y la más inmediata y vulgar realidad. Pero parece que esa fantasía —la vereda de los sueños— se empeña en no rendirse, y Aurelia sigue encontrando ocasión de entregarse a ella, con el regreso de las murgas carnavalescas que aportan el desahogo lírico (y premonitorio) a la secuencia final del acto.

9. Pero antes quiero volver, brevísimamente, a la figura del NIÑO, porque en ese personaje se retrata el propio poeta. Hasta ahora el autor ha aflorado muchas veces a través del personaje-prólogo de sus comedias (sin ir más lejos en la coetánea *Comedia sin título*), pero aquí se reconoce en el mucha-

chito apenas adolescente, que era un partícipe más de aquella sociedad pueblerina en la que venía a ser tan fácil y tan difícil escaparse por la gatera de los sueños. Y desde el momento en que el NIÑO se identifica con su nombre y apellidos —«Me llamo Federico García Lorca» (o.c., II, pág. 798)— la comedia parece plegarse a la única perspectiva del personaje-testigo que relata todo cuanto vio y cómo lo vio. El autor, proyectándose en el personaje, organiza la focalización de la comedia desde su única y principal mirada, y todo —Aurelia, sus sueños, y probablemente sus cercos— queda matizado por la memoria que vence el tiempo ido: la comedia es —sería si se admite esta hipótesis— el retorno vivo de un recuerdo lejano y personal, muy personal.

Por otra parte, ese NIÑO que no tiene empacho en decir algunas verdades, aunque molesten («¡Que ojalá te mueras!» le espeta a la indigesta mujer que lo besuquea agresivamente; y no le importa decirle a la cara, a la anciana Clorinda, con sus consabidos remilgos, «¡qué vieja eres!»; o.c., II, págs. 798-799) representa la necesidad de gritar esas y otras verdades más trascendentes en espacios en que dominan las mentiras hipócritas o, al menos, las verdades sólo a medias. Por ello es también el NIÑO quien hace las preguntas difíciles, las preguntas comprometidas, las preguntas que nadie se atreve a formular en voz alta, delante de otros. Y será en el NIÑO en quien Aurelia tenga su mejor valedor, su confidente más cercano, y con él compartirá esa canción de ronda que tal vez estaba destinada a dar dimensión de misterio lírico a todo el texto, con aquella delicada elegía por Esmeraldita, poema acerca del que Marie Laffranque apunta una función similar a la que representa el romance de Marianita Pineda que se oye cantar al comienzo de la obra del 26, o el poema de la «rosa mutabile» de la comedia de *Doña Rosita la soltera*, pues para la citada especialista «ese dúo elegíaco hubiera anunciado el destino solitario que amenaza a la heroína, como doble llanto por el fracaso amoroso de ambas doncellas: la Esmeralda de la leyenda y la soñadora prima Aurelia»⁹.

10. Para terminar estas apostillas (que no agotan desde luego el tema) aventuraré una hipótesis, porque lo que ahora me va a ocupar pertenece al texto de la comedia que no poseemos, y es por tanto más elucubración que todo lo expuesto anteriormente.

En la larga lista de «dramatis personae» de la primera hoja del manuscrito se lee, casi acabando la relación, «personajes de *Mancha que limpia*». Y sabemos, por lo que comenta un periodista anónimo en el «Heraldo de Madrid» del 29 de mayo de 1936, indicando que lo ha tomado de unos co-

⁹ Lattranque (1987), pág. 67.

mentarios del mismo Lorca acerca del argumento de esta pieza, que en el segundo acto de *Los sueños...* se procedía al ensayo —probablemente como montaje de teatro de aficionados— del mencionado drama de Echegaray.

No ha de extrañarnos tal hecho, porque responde —como la lectura del folletín francés en el acto primero— a las dos aficiones irrenunciables de Aurelia, sin las cuales la vida pueblerina se le haría harto difícil: «¿usted cree que se puede vivir sin leer novelas y sin hacer teatro?» había dicho la muchacha. Y respondiendo a esa necesidad, habría que pensar que parte de los personajes que hemos conocido en el acto conservado, y los que —indicados— no han comparecido en dicho acto, se disponen a ensayar el conocido drama echegarayesco, estrenado en 1895 (quince años antes de la cronología interna de la comedia) y que alcanzó una enorme popularidad, a juzgar por las tres parodias que ya cosechó el mismo año de su representación a cargo del tándem Guerrero-Díaz de Mendoza¹⁰. Como tampoco ha de resultarnos inverosímil que en dicho periódico se afirme que las escenas referidas al ensayo de tal «drama trágico»¹¹ de amores contrariados, de hipócritas y abnegadas conductas, que tan desgraciadamente acaban, resultasen generadoras de comicidad, pues no sería difícil imaginar que la pasión, próxima a lo ridículo y a lo cursi, que ponen las mujeres que comentan la novela romántica en el acto primero, se intensificase a la hora de encarnar la difícil duda de Matilde (la heroína de Echegaray) entre callar lo que sabe —por respeto a una familia que la ha acogido tras su orfandad— o declarar la deshonra de su prima a cambio de lograr el amor del hombre que desea, etc., etc. Es el camino de la segunda evasión por la literatura, que no se despega tanto de la realidad, que a su modo también la anunciaría, porque en el texto dramático del siglo pasado ninguna de las dos mujeres logra sus propósitos, una porque muere en escena de una puñalada en el cuello, y la otra porque le ha asestado la puñalada a su rival y además ha quedado malherida; y por si fuera poco, la moralina de la obra se deduce de las intervenciones de un elegante solterón que parece ser está enamorado en secreto de la misma Matilde (personaje que tendría su correlato, y a lo mejor hasta su intérprete, en aquella compañía de pueblo, en el donjuanesco y atildado Cayetano). Además Lorca, que observaría con melancólico y crítico distanciamiento ese pueblo, y esa sociedad, que conoció y con la que convivió cuan-

¹⁰ Así lo señala David T. Gies en su libro *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press (edición española), 1996, pág. 405. Las tres parodias del mismo 1895 fueron *Mancha, limpia... y da esplendor* (de Gabriel Merino), *Mancha que mancha* (de Pedro Gómez Candelá) y *Mancho, piso y quemo* (anónima).

¹¹ Así la subtítulo su autor, que la estrenó con notable éxito en el Teatro Español el día 9 de febrero de 1895. Seguro que contribuyó a esa buena acogida el hecho de que doña María Guerrero encabezara el reparto.

do era el adolescente Federico García, refuerza esa visión un poco ácida de aquellos años y de aquel espacio tan personal, identificando aquella sociedad rural y cerrada con un teatro que Lorca no apreciaba (frente a la simpatía que podía tener por el romántico a la manera zorrillesca, como lo prueba la escena del vis a vis que cierra el acto primero de *Doña Rosita*). En efecto, en una entrevista de González Deleito, de 1935, se le pregunta a Lorca sobre las posibles supervivencias del siglo XIX en el teatro de aquel tiempo, y Federico contesta que si acaso perdura «algo melodramático; de los autores malos de melodramas hay cierta influencia quizá sobre los actuales...», a la vez que echa de menos la parte más valiosa del teatro llamado romántico (que para él se reduce a títulos de Zorrilla, casi en exclusividad): «¡Ha sido una reacción tan grande contra el romanticismo!... El naturalismo y el modernismo han limpiado todo germen romántico. Por eso los versos que hoy se recitan son de diente para afuera [...] nadie llora, nadie siente lágrimas en los ojos, como se sienten cuando habla Zorrilla. Teatro poético, teatro romántico, el de Zorrilla [...] Ni rastro queda ya de aquello!» (o.c., II, pág. 564).

Aunque no sabemos nada fehacientemente del desarrollo de ese segundo acto, salvo lo apuntado en el periódico mencionado, no deja de ser en cualquier caso la repetición de un recurso de teatro en el teatro que Lorca venía introduciendo, con las normales variantes, en los últimos textos: en *Así que pasen cinco años* la «comedia del arte» y en *El Público* se hace una particular recreación del final de *Romeo y Julieta* de su muy admirado Shakespeare; y es precisamente otra obra del gran dramaturgo inglés, *El sueño de una noche de verano*, la que también se está ensayando mientras sucede la revuelta social que se cuenta en *Comedia sin título*, además de hacerse amplia referencia a *Lady Macbeth*. Y hay que advertir que la interpretación que el AUTOR da de la primera obra shakesperiana —que es también la historia de un sueño, de unos sueños— podría perfectamente amoldarse a la historia particular de la prima Aurelia, como a otras obras lorquianas: «todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto» (o.c., II, pág. 776).

En el sueño está la superación de la vida, pero también puede estar la negación de la vida. Tal vez a demostrarlo pudiese conducir —hagamos hipótesis de nuevo— ese final de la obra que el periodista del «Heraldo» dice haberle escuchado a Lorca, y que consistía en que —cito del periódico— «una bofetada terapéutica a la protagonista obra la virtud de transformar, como por magia, el escenario que ella pobló de ensueños en las cuatro paredes reales y verdaderas de su casa»¹². ¿Quería proponer Lorca —por el mis-

¹² Tomo el dato y el texto del vol. II de la biografía de Gibson *Federico García Lorca*, Madrid, Grijalbo, 1987, pág. 435.

mo camino de su próxima *Doña Rosita*— la decepción que sufre la mujer cuando comprueba, en propia carne, el derrumbe de sus sueños falaces, cuando comprende a las claras que había rechazado la realidad que tenía, sólida, al alcance de la mano, y se había quedado abrazando el humo de una máscara que no tenía más realidad que las realidades de papel que alimentaron toda su vida de impenitente lectora de fantasías que alienan, porque resultan escapistas ante un entorno hostil? Aurelia se había pasado media vida huyendo por el portillo de las historias inventadas, fútiles, de sus novelarías y de sus teatros grandilocuentes, y la vida sencilla y real acabó agarrándola por los pies, y haciéndola caer de su castillo de sueños. Tal vez iba a ser así. Tal vez Federico quiso darle forma teatral a un tipo femenino que le había rondado desde sus comienzos literarios, y al que muchos años antes le dirigió estas también inconclusas líneas:

¿Por qué suspiras tan romántica, cuando sabes que nunca serás amada?
¿Por qué lloras tus sentimientos si comprendes que, aunque sufras y ames, nunca aparecerá el genio sombrío y fuerte que te curará el corazón...? ¿Por qué estás quieta y callada...? Mira por las tardes a las flores, que ellas te acariciarán. Mira a las constelaciones y ponte las manos sobre el pecho. Eres toda de hortensias y lilas...y te estás consumiendo, falta de amor (o.c., iv, pág. 803)

Aurelia, entretenida en las máscaras de papel de sus novelas, de sus comedias, de sus canciones de carnaval, es probablemente el último nombre de una larga lista de víctimas de la falta de amor, que a lo largo de toda una intensa trayectoria literaria podrían repetir —con modulaciones y variantes— este endecasílabo de CURIANITO: «¿Quién me manda sufrir sin tener alas?» o este espléndido alejandrino que escuchamos decir a Mariana Pineda, a orillas de su muerte: «¡Amor, amor, amor y eternas soledades!».