



Serie "Miradas Insumisas" (fragmento). Fotografía de Jesusa García Rodríguez

## La prevalencia de la estética en *Oficina y denuncia* y *Bodas de sangre* en oposición a la tendencia ideológica de las artes en el siglo XX

Laura de Oliveira Coradi  
*Universidad Federal de Uberlândia (UFU), Brasil*

### Resumen

Este trabajo hará un análisis de dos obras de Federico García Lorca, *Bodas de sangre* y *Oficina y denuncia*, con la intención de mostrarlas como obras aisladas del paradigma utilitario artístico del siglo XX. Así, forman parte de este trabajo, teóricos como Northrop Frye y George Steiner, con la finalidad de pensar la crisis del lenguaje y el utilitarismo ocasionados por los conflictos armados, entre ellos las guerras mundiales y civiles del siglo XX, y por el modo de vida del individuo moderno. Todo ello influyó en la producción artística; por ejemplo, en la producción de manifiestos literarios y en la literatura del XX. Sin embargo, en las dos obras de García Lorca no se percibe un diálogo con el utilitarismo.

### Palabras clave

Escepticismo, materialismo, crisis, conflicto, estética, religiosidad.



Série "Miradas Insumisas" (fragmento). Fotografia de Jesusa García Rodríguez

## *A prevalência da estética em Oficina y denuncia e Bodas de sangre em oposição á tendência ideológica das artes no século XX*

### Resumo

Este trabalho visa analisar duas obras de Federico García Lorca, *Bodas de Sangre* e *Oficina y Denuncia*, com o intuito de mostrá-las como obras fora do paradigma utilitarista artístico do século XX. Para tanto, lançaremos mão de teóricos como Northrop Frye e George Steiner, para pensar a crise da linguagem e o utilitarismo ocasionado pelos conflitos armados, entre esses as guerras mundiais e civis do século XX, e pelo modo de vida do indivíduo moderno. A partir disso, vemos que essas duas obras de García Lorca não dialogam com o utilitarismo do XX, cuja influência se deu na arte, assim, na literatura, através da produção de manifestos.

### Palavras-chave

Ceticismo, materialismo, crise, conflito, estética, religiosidade.

## El cambio del paradigma en el lenguaje: De la fase jeroglífica a la demótica

Basándose en Vico, en cuanto él trata de los tres lenguajes producidos por tres edades distintas en el ciclo histórico, a saber: lo poético, lo heroico y lo noble, Northrop Frye las renombra respectivamente como jeroglífico, hierático y demótico. Esas fases representan los ciclos del lenguaje desde el despertar de la primera comunicación humana hacia nuestra contemporaneidad. El jeroglífico, correspondiente al primer ciclo, es caracterizado por el lenguaje poético y, según Frye, dice respecto al periodo presocrático, cuyo lenguaje se da de manera concreta; es decir, no hay un alejamiento entre sujeto y objeto.

En el vocabulario griego encontramos ejemplos de eso. La palabra griega *kairos* significa, al mismo tiempo, un periodo específico temporal y la punta de alguna seta (Frye, 2004: 29), y *Phármakon*, que significa tanto veneno como remedio. Puesto que la comunicación en la época se daba por la oralidad, la concreción de ese momento demuestra la fuerza que poseía la palabra (2004: 29), de modo que, en los poemas épicos de Homero, por ejemplo, hay la exhortación de los soldados a los dioses a través de palabras que se vinculaban al dios en cuestión, para que transmitiera poder a quien lo pidiera. No por azar Frye enfatiza que en el periodo jeroglífico había una vinculación metafórica entre palabras de la naturaleza y las características de los dioses, visto que cada uno de ellos posee un objeto que los caracterizan en un rol determinado. Además, se caracteriza esa fase por la utilización de “aforismos discontinuos” (Frye, 2004: 30).

Ya en Platón, en el período socrático, hay un cambio de la fase jeroglífica a la hierática, a saber, el sujeto empieza a desvincularse del objeto. Se distinguen elementos intelectualizados de los emotivos, distanciándose del matiz poético de la fase anterior. En los diálogos platónicos, percibimos la constante analogía, donde se vinculan palabras y pensamientos, trascendiendo el diálogo. De acuerdo con Frye (2004: 31), de ahí que se empieza a desarrollar la prosa continua. Eso se da por el lenguaje dialéctico adoptado en ese nuevo momento, en el cual el sujeto observa a sí mismo y al otro. Con eso, en lugar de aforis-



mos discontinuos, hay la preferencia por el raciocinio lógico, y desde entonces Platón procuraba colgar los elementos de nuestro mundo con el transcendental mundo de las ideas.

Tras el Renacimiento, el hombre se dedicó a las ciencias exactas, llevando a un mayor aislamiento entre sujeto y objeto. Buscaba justificar todo lo que veía, de modo que la verdad solo podría estar entrelazada a lo descriptible y, por lo tanto, a lo visible. En la era moderna, el empirismo representaba bien ese nuevo paradigma del lenguaje, considerando al mundo como algo objetivo:

Aquí partimos de una separación muy clara entre sujeto y objeto, donde el sujeto se expone, por medio de la experiencia de los sentidos, al impacto de un mundo objetivo. El mundo objetivo es el orden de la naturaleza; el pensamiento o la reflexión siguen las sugerencias de la experiencia de los sentidos y las palabras son el servomecanismo de la reflexión (Frye, 2004: 36, traducción propia).<sup>1</sup>

A partir de ello, la verdad se vincula a la experiencia de los sentidos, y con eso la metodología deductiva empleada en la fase metonímica es sustituida por una metodología inductiva (Frye, 2004: 36). Se inaugura una nueva fase, que Frye llama como demótica, en la que se ve que la objetividad y la descripción dicen respecto a un mundo *antimetafísico*, diferenciando vehementemente la realidad de la ficción. En cuanto a la palabra, esta debería ser interpretada únicamente según con lo que ella expresa en su forma de manera puntual.

Partiendo de eso, la palabra fue perdiendo su capacidad de reflexionar otras realidades externas a su forma. Y si la palabra tiene alguna posibilidad metafórica, ella es usada para expresar algo ilusorio (Frye, 2004: 38). El lenguaje se limitó a los elementos de un "orden natural objetivo" (2004: 37), desconsiderando la vinculación transcendente que confiere poder a lo que la palabra se refiere. El poder de transcendencia de las verdades de la vida fue transferido

<sup>1</sup> Aqui partimos de uma separação muito clara entre sujeito e objeto, onde o sujeito se expõe, através da experiência dos sentidos, ao impacto de um mundo objetivo. O mundo objetivo é a ordem da natureza; o pensamento ou a reflexão seguem as sugestões da experiência dos sentidos e as palavras são o servomecanismo da reflexão (Frye, 2004: 36).

al poder del hombre como observador del mundo. Es el hombre quien da el veredicto en lo que toca a las verdades e intenta dominar la naturaleza. Frye afirma que:

La concepción vinculada a la consciencia desliza de alma a mente, y el vínculo con el mundo corpóreo de la naturaleza se torna más horizontal, añadiendo ahí el propio cuerpo humano. En ese momento la mente se ubicó con firmeza en la cabeza, y la consciencia es pensada en verdad como una función cerebral (Frye, 2004: 44, traducción propia).<sup>2</sup>

Esa alteración de paradigma evidentemente influenció la cultura humana, permeada por el lenguaje y, sobre todo, el área de las humanidades. George Steiner, en *Gramáticas da Criação*, apunta sobre el hecho de que las humanidades han sido tomadas, en gran parte, por la metodología adoptada por las ciencias exactas, en que los artículos científicos son sustituidos por otros a lo largo del tiempo y, con eso, son caracterizados por la especificidad. Sin embargo, según el autor, las humanidades se diferencian por tratar temas que son universales; por ejemplo, temas como el amor, la tristeza y la felicidad, están en las obras de todas las épocas. Los temas que están en Homero superviven en el tiempo y reaparecen en obras de otros periodos literarios.

## Creación e invención: Crisis en el lenguaje de las humanidades

La universalidad del arte es atribuida a su perennidad, mostrándonos su carácter atemporal. Según Steiner, actualmente podemos hacer los mismos cuestionamientos que hizo Platón en sus diálogos hace más de dos mil años. Del mismo modo, por ejemplo, la temática de la muerte perdura hace siglos. Por su atemporalidad, la literatura nos trae matices que no pueden ser superadas, como pasa en las ciencias exactas; de ese modo, según Steiner (2003: 274, traducción propia): "No pueden ser comprobadas en ninguno sentido formalmente lógico, mucho menos empírico. Esa imposibili-

<sup>2</sup> A concepção associada à consciência desliza de 'alma' para 'mente', e a relação com o mundo corpóreo da natureza torna-se mais horizontal, incluindo-se aí o próprio corpo humano. Nesta altura a 'mente' localizou-se com firmeza na cabeça, e a consciência é pensada em verdade como uma função do cérebro (Frye, 2004: 44).

**Interpretextos**

23/Primavera 2020, pp. 45-62

dad, a su vez, puede perfectamente constituir indicio de su verdad fecundadora”<sup>3</sup>

Esa distinción entre las humanidades y las ciencias exactas fomenta el entendimiento de Steiner acerca de la creación y de la invención. En el sentido denotativo, inventar significa *re-crear*, desde algo que ya es conocido. Se inventa algo de la creación primera. Así, la creación antecede la invención, da existencia a algo; ella tiene autoridad para crear o no crear. Steiner (2003: 123) afirma que se puede vincular la invención con la forma, mientras que la creación con el contenido; pero, el crítico francés atenta para el hecho de que en la literatura, la forma y el contenido no son indisolubles. La forma de un poema está vinculada con su contenido. Cuando el poeta escribe pensando en alcanzar a nivel sensorial al lector, lo hace visando al propio contenido de su obra.

En las artes plásticas, las pinceladas realistas y oscuras de Caravaggio están condicionadas al contenido de la creación artística. Así, Steiner demuestra que hay una línea tenue entre la creación y la invención cuando son vistas bajo una perspectiva estética.

El francés ve en la creación la analogía con la propia creación del mundo (Steiner, 2003: 124); podemos reflexionar acerca de la cadena magnética propuesta por Sócrates, en Íon, que ejemplifica los medios por los cuales las musas transitan entre la creación hasta el espectador. En la creación reside el poder que posibilita a los poetas la creación de los poemas. Ella es el motor inmueble, como pensó Aristóteles, que atrae demás movimientos, de modo que su esencia es atemporal.

Así, por no haber indicios precisos sobre lo que hay por detrás de la creación, cuestionar el origen de la literatura y del arte sólo nos lleva a quedarnos más desamparados en cuanto a una respuesta definitiva; ya que ella no existe. Ese misterio del origen hace que en la literatura tengamos indicaciones de una creación original, porque lo que tenemos en un poema son posibilidades de creación. El creador puede crear o no. De cualquier manera, la composición literaria oculta la creación primera por medio de lenguaje. Steiner

<sup>3</sup> Não podem ser comprovadas em nenhum sentido formalmente lógico, muito menos empírico. Essa impossibilidade, por sua vez, pode perfeitamente constituir a marca de sua verdade fecundante (Steiner, 2003: 274).

(2003) muestra ese misterio del lenguaje en la literatura occidental cuando:

[El] discurso de Jesús en las parábolas y sus afirmaciones que recusan toda la afirmación [...] dan un ímpetu particular a la verticalidad lingüística y a toda carga de silencio en el lenguaje, [...] es desde esas dramatizaciones de sentido múltiple en las que se desarrollan los instrumentos de alegoría, analogía, de los tropos y de las reticencias en la literatura occidental. (Steiner, 2003: 85, traducción propia).<sup>4</sup>

Según el fragmento de Steiner, Jesucristo da a la literatura occidental el uso de recursos lingüísticos a fin de omitir la totalidad de la creación, aunque deja señales que cercan el poeta y el espectador. El crítico considera que solo dos experiencias nos acercan de la metáfora real de la eternidad: la fe religiosa y la estética. Ellas nos aproximan de la creación, hace que salgamos de ese mundo terreno, temporal, para caminar en las vías de la transcendencia. Según Steiner (2003: 17), ellas “nos posibilitan compartir de la experiencia de la duración de tiempo sin límites”.<sup>5</sup> El mismo autor verifica que “el tiempo futuro habita prácticamente todos los dichos de Jesús; para sus seguidores, él es la esperanza encarnada” (Steiner, 2003: 17, traducción propia).<sup>6</sup> Así, el lenguaje que Jesús usa es tipológico, y lo encontramos a lo largo de la lectura bíblica; ese recurso vincula el pasado y el presente con el futuro. En él reside la posibilidad de que lo simboliza.

En la ficción, nosotros como lectores, podemos comprender el mensaje tipológico de lo que ocurrirá a lo largo de una obra. Ya los personajes, ubicados en un ambiente de la ignorancia, no tendrán esa libertad de entendimiento, pues no poseen el privilegio de una lectura panorámica. En *Código dos códigos*, Frye nos muestra ese elemento tipológico por medio de la redención de Jesús y de María al pecado

<sup>4</sup> Discurso de Jesus nas parábolas e suas afirmações que recusam toda a afirmação [...] conferem um ímpetu particular à verticalidade linguística e a toda carga de silêncio na linguagem. [...] é a partir dessas dramatizações de sentido múltiplo que se desenvolvem os instrumentos de alegoria, analogia, dos tropos e das reticências na literatura ocidental (Steiner, 2003: 85).

<sup>5</sup> Nos possibilitam partilhar da experiência da duração do tempo sem limites (Steiner, 2003: 275).

<sup>6</sup> O tempo futuro habita praticamente todos os ditos de Jesus; para seus seguidores, ele é a esperança encarnada (Steiner, 2003: 17).



de Adán y Eva. Si los primeros padres pecaran, Jesús Cristo, junto a su madre, redimen el error primero. Aquí, si pensamos en la extensión de los libros bíblicos, el *Génesis* y los *Evangelios* se complementan.

De esa manera, podemos observar esos recursos lingüísticos presentes en la *Biblia*, el *Código de los códigos*, y en las obras literarias como indicadores de algo que es superior a la realidad y a la propia ficción en sí, cuyas lagunas lógicas —que son dejadas por la alegoría—, por la tipología, etcétera; resonan a un tiempo distante del presente en que fueron escritos, resonan a la eternidad. El futuro visa al presente y el presente al futuro. Estos elementos del lenguaje no son simple metáfora, sino que permiten un acceso a la eternidad, a un presente eterno. Como se ha dicho anteriormente, en la edad moderna, la descripción de las formas visibles se sobresale en detrimento de la metáfora y de la transcendencia, pero hay otros hechos que contribuyeron para la sobrepujanza demótica. El caos de las grandes ciudades, el eje demasíadamente dado al trabajo y la eclosión de los conflictos armados y de las grandes guerras del siglo XX, hicieron que la individualidad fuera masacrada a favor de la colectividad. Hay ruido en todo lugar, y el ser humano pierde, en gran parte, la capacidad de vida interior y, con eso, pierde la posibilidad de hacer consciencia acerca de la muerte.

Steiner percibe que la falta de silencio en la vida moderna se vincula a la falta de consciencia de muerte en el siglo pasado. Cuando se dice ‘falta de silencio’, se debe entender como falta de reflexión interior, de cultivación de vida interior:

Las revocaciones del silencio, de la soledad y de la privacidad que ya dije se vinculan directamente con ese tipo de cambio. Donde se mantienen la masacre y la miseria económica y social, la muerte se deteriora hasta reducirse a una rutina explícita. Ninguna significación especial honra la víctima, tantas veces languidece en una existencia sin valoración. Donde se reina el superfluo, la muerte es higienizada (Steiner, 2003: 341, traducción propia).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> As revogações do silêncio, da solidão e da privacidade que já mencionei relacionam-se diretamente com esse tipo de modificação. Onde prevalecem o massacre e a miséria econômico-social, a morte se deteriora até se reduzir a uma rotina explícita. Nenhuma significação especial honra a vítima, tantas vezes definhada numa existência sem valor. Onde reina o superfluo, a morte é assepticizada (Steiner, 2003: 341).



En el régimen totalitario, la individualidad es exterminada en pro de una causa común. Aquellos que no se adaptan a los órdenes de un Estado mayor son descartados como basura. Es en ese desecho humano que la muerte se vuelve a la banalidad, se pierde la noción de inmortalidad.

Hay, por lo tanto, esa paradoja: la propia muerte se vincula a la inmortalidad. El acto de producir un arte es fomentado por esa dualidad. El conflicto y hasta la parsimonia a la muerte deriva de su misterio, fundamentalmente de la vida después de la muerte. El poeta, al exponer los dolores que permean la vida humana, aprovecha y piensa en la muerte.

De esa manera, hemos presenciado la pérdida de la noción de trascendencia, y con eso de una cosmovisión teológica en la propia literatura, para la efimeridad de la vida mortal. Fijándose en el arte, Steiner apunta al surgimiento del movimiento dadaísta, cuya premisa es de *total* originalidad, como uno de los responsables por el cambio en la cosmovisión artística, más específicamente en este trabajo, en la literaria. Ese movimiento exalta la ironía en el acto creativo.

En Duchamp observamos obras de arte en que se valoran las invenciones tecnológicas; es decir, se parte de un fruto de la invención humana para llegar a una creación, o mejor diciendo, por las palabras de Steiner, una tentativa de *re-creación*. Así, las obras dadaístas rompen con el pasado, con lo originario, proclamando la instantaneidad. Steiner identifica aquí una alteración, en que la invención antecede la creación. La técnica fomentaba ese movimiento artístico que influenció la literatura. No hay dudas de que, junto a la tendencia sobre la racionalización de la palabra, expuesta anteriormente, el dadaísmo contribuyó para la crisis de la comunicación exponencialmente identificada desde el siglo XX.

### **La crisis del lenguaje en la literatura**

Con la renuncia de las figuras que trascienden la realidad del lenguaje, vemos en la literatura el surgimiento de dos movimientos literarios: el romanticismo y el realismo. El primero, en general, viene en el contramano del empirismo y de la racionalización, tomando en cuenta factores psicológicos de los personajes. El segundo, a su vez, se caracteriza por tener en gran estima la descripción, exaltan-



do la realidad y, con eso, factores sociales, con la finalidad de “expresar ‘la verdad’ de modo más directo que lo hace la ficción” (Frye, 2004: 50). Ambos momentos literarios llevan en sí señales de la fase demótica; las artes han sido cada vez más influenciadas por ella.

Mas aún, Ortega y Gasset (1937), en *A desumanização da arte*, consideran que, en general, en esas dos fases citadas, añadidas al naturalismo, las obras producidas comprenden rotundamente la realidad material, de modo que el hombre en sí es la finalidad de esos periodos literarios. Eso quiere decir que la literatura de la época tenía su eje en los temas sociales, desconsiderando cuestiones sobrehumanas del lenguaje. Al revés, en contramano de ese paradigma, los artistas vanguardistas propusieron una búsqueda por el arte puro, un arte concreto que valora la obra por lo que ella es.

Buena parte de lo que he llamado deshumanización y asco a las formas vivas proviene de esta antipatía a la interpretación tradicional de las realidades. El vigor del ataque está en razón directa de las distancias. Por eso lo que más repugna a los artistas de hoy es la manera predominante en el siglo pasado, a pesar de que en ella hay ya una buena dosis de oposición a estilos más antiguos (Ortega y Gasset, 1937: 191).

El filósofo español considera que forman parte de las vanguardias los jóvenes artistas que pretendían romper con la perspectiva realista del arte; a partir de ello, podemos observar las pinturas surrealistas, en las cuales hay trazos que se asemejan a la realidad material; sin embargo, son mantenidos por el insólito, teniendo sus formas cambiadas. En ese ejemplo, vemos que no hay una total ruptura con la realidad material, ya que el artista, compone su obra a través de elementos materiales. Empero, teniendo en cuenta lo que diserta Ortega y Gasset, los artistas vanguardistas condujeron su arte a proporciones que no toman en cuenta la realidad humana, al considerar solamente la obra en sí, lo que hace que el espectador no se vea identificado con la obra, y por eso sucede la deshumanización del arte.

### La literatura como instrumento político

Los manifiestos vanguardistas, imbuidos por ese espíritu de la ruptura, mezclan la sobrepujanza de la tecnología con una vuelta al

tema social de la época y se caracterizan, al mismo tiempo, como propuesta de una nueva estética; además, funciona como un folleto político, empapado de ideología. Aquí, las obras que resultan de estos manifiestos se concentran en la vida material en dos matices: en lo que toca a la novedad literaria y a las cuestiones sociales. Miramos fuertemente ese género en la literatura hispanoamericana. Vale decir que, en el siglo XX, el continente americano presenció diversas dictaduras, lo que fomentó esa producción ideologizada. Los manifiestos generalmente direccionan su argumentación a la defensa de una literatura que pudiera romper con las características literarias europeas, que delineaban las obras anteriores. De ahí que el objetivo fue crear una literatura esencialmente regional (e involucrada a solucionar los problemas sociales de su país). Basándonos en Steiner, aquí percibimos que los artistas observan la literatura como un científico mira a su experimento, intentando destruir las invenciones anteriores.

Los manifiestos literarios vanguardistas se involucraron en la búsqueda de una identidad nacional. Para Alexandre Barbalho (2008), en su obra *Textos nômades: Política, cultura e mídia*, la constitución de una identidad nacional tradicionalmente está basada en los intereses de una nación. La constitución de esa identidad, bajo esa influencia del Estado, habla de una unificación, de la que se espera la valoración de referenciales simbólicos que están presentes en determinadas culturas de una nación; sin embargo, se elige la que está más de acuerdo con el proyecto político hegemónico.

Esa superposición cultural nos lleva a la imposición de una identidad nacional que, de acuerdo con Barbalho, se pone como meta del régimen totalitario, porque presenta una política fuertemente interventora en la producción cultural. Ello se dio en América Latina, sobre todo en los países donde las dictaduras ganaban espacio. Si por un lado hay esa acción imperativa del Estado en la cultura nacional; por otro, como reacción a las prácticas totalitarias, Barbalho afirma, como ejemplo, que la izquierda latinoamericana se explayó en la composición de proyectos unificadores de cultura. En Brasil tuvimos la organización Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado a Une, en 1962, de la cual muchos intelectuales de la iz-



### Interpretextos

23/Primavera 2020, pp. 45-62

quiera formaron parte, a fin de crear un arte revolucionario. Vale observar los principios de ese movimiento:

Recusándose a considerar el arte como “una isla incomunicable e independiente de los procesos materiales”, los artistas e intelectuales del CPC creían que toda manifestación cultural debería ser comprendida exactamente “bajo la luz de sus relaciones con la base material”. Afirmaban asimismo que “fuera del arte política no hay arte popular”, añadiendo que era deber del hombre brasileño “entender urgentemente el mundo en que vive” para “romper los límites de la presente situación material opresora” (Kornis, 2002, traducción propia).<sup>8</sup>

Aunque tengan reaccionado frente a la figura autoritaria cultural, instituida por el régimen totalitario, es perceptible que —así como los propios participantes del sistema autoritario que combatían— los entusiastas de esa revolución cultural poseían una “mirada monolítica y cerrada de la cultura”, ya que no veían otro camino para el arte popular si no fuera aquella que se detuviera al arte político (Barbalho, 2008: 91). En Chile, tras la dictadura, ocurrió una situación semejante, donde fue instaurada una cultura de resistencia que resultó en una supraidentidad homogénea. Después del fin de las dictaduras latinoamericanas, ocurrió una búsqueda por una identidad latinoamericana, como sucedió por ejemplo con el Boom Latinoamericano, movimiento que posee un cuño político fuerte.

Esa búsqueda por una identidad nacional se dio asimismo en los países de primer mundo, con la falencia del bienestar social. Podemos hablar de una reanudación cultural de la tradición, a través del refuerzo de identidades culturales. En Estados Unidos e Inglaterra hubo tentativas de volver a los *genuinos valores de sus naciones*; en este último país, Margareth Thatcher, entonces primera ministra británica, procuró integrar aspectos del imperio británico en la identidad del

<sup>8</sup> Recusando-se a considerar a arte como “uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais”, os artistas e intelectuais do CPC acreditavam que toda manifestação cultural deveria ser compreendida exatamente “sob a luz de suas relações com a base material”. Afirmavam também que “fora da arte política não há arte popular”, acrescentando que era dever do homem brasileiro “entender urgentemente o mundo em que vive” para “romper os limites da presente situação material opressora” (Kornis, 2002).

pueblo inglés contemporáneo, lo que causó una reacción contraria, dando fuerza a los estudios culturales, de acuerdo con Barbalho.

Los seguidores de los estudios culturales postulaban que la esfera de las minorías debería ser valorada en la formación de una identidad nacional, lo que para ellos no era contemplado en la era Thatcher. Esa valoración de la cultura, bajo la óptica de los estudios culturales, ponía el arte no sólo como una promotora de tolerancia entre los pueblos, sino como un medio para denunciar las injusticias de una supremacía cultural. Además, se veía la necesidad de formar parte de la política partidaria del país. Barbalho expone que es justamente esto lo que diferenciaba los estudios culturales del multiculturalismo. Este, impulsado incluso por la UNESCO, viabilizaba la convivencia pacífica entre las diferentes comunidades, pero no procuraba denunciar las desigualdades culturales, como lo hicieron los estudios culturales.

El debate posibilitado por Barbalho nos lleva a un cuestionamiento acerca de las políticas culturales presentadas: si movimientos como el Centro Popular Cultural (CPC) y propuestas como las de los estudios culturales ven a la cultura, y consecuentemente el arte, como un arma política militante fundamental para denunciar los problemas sociales, ¿no estarían excluyendo puntos cruciales del arte, como la propia diversidad y libertad cultural, además de la técnica y la posibilidad de fruición delante de una obra?

### **La literatura española contemporánea en contramano a la tendencia militante de las artes**

La literatura española contemporánea nos permite tejer miradas relevantes en cuanto a la discusión puesta en relieve. España vivió momentos conflictivos a finales del siglo XIX y en las dos mitades del siglo XX: la queda de la monarquía y la dictadura franquista, respectivamente, entrecortadas por una restauración monárquica. Estos eventos hicieron que fuera necesario potenciar la identidad española, debilitada delante de estos episodios. A causa de eso, hubo dos grupos vitales de la cultura española: la generación de 98 y la generación de 27.

La primera, constituida por escritores como Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Ramón de Valle-Inclán, nos mostró la



### Interpretextos

23/Primavera 2020, pp. 45-62

existencia de una crisis espiritual y cultural, influenciados por las escrituras de Freud, Einstein y Nietzsche, lo que resultó en un reforzamiento del anarquismo y de la valoración de la individualidad. Al revés, el período que la generación de 27 vivenció y fue señalado por una intensa crisis social en España, que derivó en hambruna y miseria; con eso, dicha generación —formada por escritores como Federico García Lorca, Luís Cernuda y Pedro Salinas— vio la necesidad de ayudar a los que sufrían con los problemas sociales de la época, de manera que crearon las misiones pedagógicas, apoyados por la Segunda República Española. En este proyecto, los artistas salieron por España con el objetivo de llevar cultura a los miserables. Aún más, querían valorar la tradición cultural del país, y uno de los nombres exponenciales en ello fue Federico García Lorca.

### La estética en el poema *Oficina y denuncia* y la obra teatral *Bodas de sangre*

Distinto de los movimientos culturales como el CPC, los españoles —aunque escribieron obras con un cuño político-social— no construyeron obras militantes e ideológicas. En *Oficina y denuncia*, poema de la obra “El poeta en Nueva York”, García Lorca, quien vivió por un tiempo en Nueva York, denuncia la falta de contemplación y de vida auténtica del pueblo neoyorkino:

No es el infierno, es la calle.  
 No es la muerte, es la tienda de frutas.  
 Hay un mundo de ríos quebrados  
 y distancias inasibles  
 en la patita de ese gato  
 quebrada por el automóvil,  
 [...]
 ¿Qué voy a hacer?, ¿ordenar los paisajes?  
 ¿Ordenar los amores que luego son fotografías,  
 que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?  
 [...] (García Lorca, 2015).

García Lorca hace un diagnóstico acerca del exceso de trabajo de los neoyorkinos, en contraposición a la sensibilidad y a la naturaleza, lo que queda bien puesto en este fragmento:

Y distancias inasibles  
en la patita de ese gato  
quebrada por el automóvil  
[...] (García Lorca, 2015).

Aquí, hay una oposición entre la sensibilidad figurada por la “patita de ese gato” y un símbolo de la vida agitada de los neoyorquinos en “[...] quebrada por el automóvil”. La *denuncia* en el poema deriva de una perspectiva política, pero no militante por una causa social. Además de eso, vemos en García Lorca una valoración de la tradición cultural, sobre todo de su tierra natal, Andalucía, y de España. Tenemos aquí dos puntos que no están de acuerdo con gran parte de los movimientos artísticos que surgieron en periodos conurbados políticamente: el no activismo y la valoración de la tradición cultural.

Justamente por no tratar el arte como algo utilitario, como folleto político, es que la obra de García Lorca presenta una estética de lo sagrado, que lleva al espectador a un estado de complacencia, sea por la belleza y técnica de sus versos, sea por las ricas referencias o por el simple hecho de traer elementos universales que tocan a cualquiera espectador.

Asimismo, en *Bodas de sangre*, obra perteneciente a la trilogía dramática de la tierra española, vemos varios matices que direccionan al espectador a lo sagrado, y hacen trascender la materialidad de la obra. En ella, la novia está comprometida con el novio a causa de cuestiones financieras y de convenciones sociales de sus familias. La novia anteriormente era novia de Leonardo, pero el noviazgo se acabó por las dificultades financieras de la familia de ella; sin embargo, los antiguos novios no se olvidaron uno del otro, así tenemos el siguiente escenario: un noviazgo constituido por convenciones sociales y otro roto, pero que había amor. Así, después de la ceremonia de matrimonio, la novia y Leonardo huyen en un caballo; esa huida representa el cambio de las convenciones sociales a la experiencia individual, ambos huyen a la muerte; en ella, tendrían la posibilidad de continuidad que ultrapasaría los límites temporales. El matrimonio ocurre bajo el sol del día, lo que simboliza la luz de la razón, y la huida por la floresta se da en el periodo nocturno, que simboliza el instinto, de acuerdo con Scruton (2010).



### Interpretextos

23/Primavera 2020, pp. 45-62

La circularidad de la obra, a través de la tipología, demuestra elementos que cuelgan hechos pasados con el presente y el futuro; por ejemplo, el objeto *navaja* relumbra las muertes del marido y del primogénito de la madre (pasado) y anticipan la muerte del hijo más nuevo: “Madre (entre dientes y buscándola). La navaja, la navaja... Maldita sean todas y el bribón que las inventó (García Lorca, 2015).”

Además, hay muchos elementos que pertenecen a la tradición española andaluza: canciones con palabras cuyas simbologías tipológicas están relacionadas con las muertes:

Mujer: (bajo)  
Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.

Suegra:  
Duérmete, rosal,  
que el caballo se pone a llorar.  
Las patas heridas,  
las crines heladas,  
dentro de los ojos  
un puñal de plata.  
Bajaban al río.  
¡Ay, cómo bajaban!  
La sangre corría  
más fuerte que el agua (García Lorca, 2015).

Aquí está el símbolo del caballo, cuyo significado es tanto la virilidad masculina como la muerte. Antes de la huida, Leonardo llega en automóvil a las bodas, y luego la criada comenta: “Criada: [...] Hace rato llegó Leonardo con su mujer. Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo. Hicieron el camino como si hubieran venido a caballo. (García Lorca, 2015)”. Y en “dentro de los ojos/ un puñal de plata”, nuevamente se retumba un objeto cerca a la temida navaja; en “bajaban al río/ ¡Ay, cómo bajaban!/ La sangre corría/ más fuerte que el agua”, se anuncian la muerte del novio y de Leonardo, que murieron dentro de un río.

Además, García Lorca contradice la afirmación de Steiner acerca de la muerte de la tragedia. Según el crítico literario, no hay posibilidad de tragedia en un mundo racionalizado como el del siglo XX. Estamos de acuerdo con Josephs y Caballero (1998), que contestan



la afirmación de Steiner, por no tomar en cuenta la obra de García Lorca, que se caracteriza como una tragedia del siglo XX.

## Conclusión

En estas dos obras vemos la esencia de la obra de García Lorca, una literatura que huye de la ruptura total con la tradición, del activismo político ideológico, para posibilitarnos la sacralidad de su obra y llevarnos a la temática de la muerte y a los temas universales de la vida humana, trascendiendo las obras en sí.

Así, muestra la posibilidad estética en una vida tan difícil a causa de los conflictos y de la pérdida de la sensibilidad, exponiendo una metáfora verdadera de la vida, como lo dijo George Steiner. Por lo tanto, la producción de García Lorca se presenta contraria a la producción politizada del XX, valorando elementos que ya se han perdido en el período de las guerras, a causa de los conflictos mismos y del estilo de vida moderno: el silencio, la observación de la naturaleza y el amor.

## Referencias bibliográficas

- Barbalho, A. (2008). *Textos nômades: Política, cultura e mídia*. Fortaleza: Banco do Nordeste de Brasil.
- Frye, N. (2004 [1977]) *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura* (F. Aguiar, trad.). São Paulo: Boitempo.
- García Lorca, F. (1998) *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (2015) *Obras completas de Federico García Lorca: Biblioteca de grandes escritores*. Madrid: Iberialiteratura.
- Hansen, J.A. (2006) *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp.
- Josephs, A., y Caballero, J. (1998) Estudio sobre *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.
- Kornis, M. (2002). Sociedade e cultura nos anos 1950. Recuperado el 11 noviembre de 2017, de <http://migre.me/klwWD>.
- Ortega y Gasset, J. (1937). *La deshumanización del arte*. Santiago de Chile: Cultura.
- Scruton, R. (2010 [2003]) *Coração devotado à morte: O sexo e o sagrado em Tristão e Isolda de Wagner*. (P. Sette-Câmara, Trad.). São Paulo: É realizações.
- Steiner, G. (2003 [2001]). *Gramáticas da criação*. (S. A. Andrade, Trad.). São Paulo: Globo.

**Interpretextos**

23/Primavera 2020, pp. 45-62

**Recepción: Septiembre 1 de 2018****Aceptación: Enero 8 de 2019****Laura de Oliveira Coradi**

Correo electrónico: lauracoradi@gmail.com

Brasileña. Máster en estudios literarios, por la Universidad Federal de Uberlândia (UFU). Áreas de estudio: literatura espanhola do Siglo de Oro e Vanguardas espanholas.