

ANNA WERMAN

ORCID: 0000-0003-3022-3400

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Correo: anna.werman@mail.umcs.pl

Elementos lorquianos en el teatro de Jorge Díaz

Palabras clave: Federico García Lorca — Jorge Díaz — intertextualidad — luna — *Paisaje en la niebla con figuras*.

Resumen

El presente artículo investiga la influencia de la obra literaria de Federico García Lorca en el teatro de Jorge Díaz de los años ochenta y noventa. El autor andaluz se ha convertido en una fuente de inspiración para el dramaturgo chileno tanto en lo concerniente a su biografía como a su estética literaria. El trabajo discute la existencia de un diálogo intertextual entre varias obras de Jorge Díaz (*Ópera inmóvil*, *Paisaje en la niebla con figuras*, *Federico, un niño que cumple cien años*) y algunos textos lorquianos (*Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*, *Bodas de sangre* y la poesía popular). Siguiendo los preceptos metodológicos de J. L. García Barrientos y P. Ginestier, hemos llegado a la conclusión de que los dramas analizados de Jorge Díaz están impregnados de metáforas lorquianas. Cabe destacar la presencia de la luna en *Paisaje en la niebla con figuras*, que condiciona la arquitectura dramática de la obra. Además, presentamos una serie de rasgos comunes en la dramaturgia de ambos autores, como la semantización de elementos espaciotemporales y su relación paradigmática con la categoría del personaje.

Federico García Lorca (1898–1936) es considerado como uno de los artistas de más renombre por ser ampliamente traducido a numerosas lenguas y representado en todo el mundo. En la opinión de Soria Olmedo (2004: 339), García Lorca es “un clásico moderno”, dado que su obra, al levantar cuestiones universales, suscita “una polvareda de discursos críticos” (2004: 403). A raíz de lo dicho, no es de extrañar que la creación artística del autor posea un inestimable valor intertextual funcionando como una especie de “cámara de ecos” (Barthes, 1978: 84). Uno de los autores que se vio impresionado por el legado del autor granadino es Jorge Díaz (1930–2007), un dramaturgo

chileno, radicado en Madrid desde finales de los años sesenta. Su estancia en la capital española, que en un principio no iba a ser duradera, inauguró tres décadas de una intensa labor teatral en España.

La conducta de los dos dramaturgos guarda una serie de similitudes que se explican en la actividad itinerante de los grupos teatrales que crearon (*La Barraca* en el caso de García Lorca; el *Teatro del Nuevo Mundo* y los *Trabalenguas*, ambos fundados por Jorge Díaz), así como en el compromiso social que obliga a los autores a ponerse siempre de lado de los desfavorecidos mostrando una gran sensibilidad hacia la situación de desventaja de las mujeres que se observa en sociedades patriarcales. A modo de ejemplo, cabe mencionar las creaciones femeninas de la trilogía rural lorquiana o *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935). Por otro lado, conviene citar algunos ejemplos de papeles femeninos que pueblan la prolífica creación dramática de Díaz tratándose de mujeres de una fuerza inquebrantable que se enfrentan a diferentes adversidades con dignidad y firmeza o se someten dócilmente a la dominación masculina: *Mata a tu prójimo como a ti mismo/ Esplendor carnal de la ceniza* (1974), *El vals de las solas* (2003), *Paisaje en la niebla con figuras* (1989), *Canción de cuna para un anarquista* (2003), etc. Finalmente, tanto García Lorca como Díaz presentan una enorme agilidad a la hora de configurar el espacio dramático, portador en ambos autores de una importante carga semántica.

A pesar de que García Lorca nunca estuvo en Chile, ya que no pudo aceptar la invitación a Santiago que le llegó de parte de Vicente Huidobro (Gibson, 2008: 559), el interés por el autor granadino fue notorio en el Cono Sur, debido al éxito de la gira por Argentina y Montevideo del año 1933. Durante la estada del andaluz en Buenos Aires, García Lorca congenió con Pablo Neruda, el futuro cónsul de Chile en Barcelona y Madrid. Los años siguientes afianzaron la amistad entre los dos poetas (EFE, 1996). Fue García Lorca quien presentó la figura de Pablo Neruda en el recital que se orquestó en 1934 en la Universidad Complutense anunciando una “poesía que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme el ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle” (citado en Caudet, 2005: 254). Por su parte, Pablo Neruda compuso la famosa *Oda a Federico García Lorca*, que integró la segunda versión de *Residencia en la tierra*, publicada en Madrid en 1935, además de convertirse en el portavoz de las víctimas de la Guerra Civil con *España en el corazón* (1937). Asimismo, en la opinión de Teodosio Fernández (1982: 15) la llegada de Margarita Xirgu a Chile en 1938, que llenó la cartelera de los teatros con las obras de García Lorca, fue crucial para la renovación de la escena chilena de los años cuarenta. Esa regeneración teatral contribuyó de forma decisiva al florecimiento de la dramaturgia nacional de los cincuenta (Valjalo, 1986: 3) dando frutos inesperados, como era la vocación dramática de Jorge Díaz, por aquel entonces un joven estudiante de Arquitectura de la Universidad Católica.

Tanto la amistad entre Pablo Neruda y García Lorca como las circunstancias de la muerte de este segundo quedan plasmadas en varias obras de Jorge Díaz. A modo de ejemplo, cabe señalar dos obras biográficas del poeta chileno: *Desde la sangre y el silencio. Fulgor y muerte de Pablo Neruda* (1981) y *Pablo Neruda viene volando* (1991). En esta segunda, el personaje que representa a Federico pronuncia un parlamento premonitorio que anuncia el trágico final del poeta granadino:

Oigo sonidos negros. Es un relincho. Las pezuñas de un toro. Es la vibración oscura de la seta venenosa. Toda la tierra tiembla cuando zapatean las gitanas de Granada. [...] ¿Qué es ese relincho? ¡Son los muertos que arañan con sus manos la tierra! ¡Ya vienen los enterradores! Han cerrado todas las ventanas. ¡Dios mío, se me han olvidado todas las oraciones! ¡Solo recuerdo mis últimos versos! (Díaz, 2002: 284).

Tras un significativo silencio, el personaje de Pablo recita un fragmento de *Explico algunas cosas* que da cuenta de su compromiso con la causa republicana:

[...]
Preguntaréis por qué mi¹ poesía
no os habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de mi país natal.
¡Venid a ver la sangre por las calles!
Venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles (como se cita en Díaz, 2002: 284).

Asimismo, en 1998 en Santiago se estrena *Federico, un niño que cumple cien años*, una obra con la que se celebra el centésimo aniversario del nacimiento del autor andaluz. Se trata de una obra biográfica que presenta la visión de un eterno “niño-poeta” (Díaz, 2000: 191), que se impregna de la poesía y de la tradición rural durante la infancia. Este privilegio se debe a la presencia de las criadas y nodrizas que encontraron empleo en la casa de Fuente Vaqueros, especialmente de Dolores Cuesta Cañete, conocida como “La Colorina”: “Federico tenía una nodriza, una nana, que lo perseguía por los corredores cuando le robaba la mermelada. Eran cómplices del juego, del cante popular y de los mundos secretos” (Díaz, 2000: 193). La pieza, en la que predomina el discurso poético y diegético (García Barrientos, 2007: 60–61), está repleta de fragmentos de poemas y canciones de García Lorca en los que el autor integra breves muestras del folclore popular. Como señala Tadea Fuentes Vázquez (1990: 9): “El poeta no las olvidará nunca [...] Se borrarán como palabras, pero quedarán incorporadas como actitud, como ingrediente de su creación

¹ En esta versión, Jorge Díaz se toma la licencia de sustituir el adjetivo posesivo “su” por “mi”, con lo que el poema se vuelve más personal.

poética”. Según Guillermo Díaz-Plaja (1968: 16) una de las constantes en la obra lorquiana es “la inteligente y armónica fusión de los elementos tradicionales y los restauradores por la espléndida aleación de un sabor clásico y una renovadora y juvenil curiosidad”.

La influencia de García Lorca en el teatro de Jorge Díaz no se limita únicamente a estas tres obras biográficas que acabamos de mencionar. Cabe destacar que el autor chileno se sentía impresionado por *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, cuya protagonista parece encarnar “la divisa ibérica que viene de las canciones de cuna «Solo estás y solo vivirás»” (García Lorca, 2001: 85). Además, en esta obra el dramaturgo andaluz dibuja la imagen de Granada, percibida como una ciudad cerrada, doméstica e íntima, al igual que la presenta en una de sus conferencias: “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos” (García Lorca, 2001: 55) destacando el “alma íntima y recatada de la ciudad, alma de interior y jardín pequeño” (2001: 66). La intertextualidad de *Doña Rosita la soltera* se hace notar ya en *Ópera inmóvil* (1988), conocida también bajo el título *Dulce estercolero*, una obra de tinte grotesco en la que Jorge Díaz aborda el tema de la creación artística puesta al servicio de la dictadura. Una de las protagonistas que representa las artes escénicas pronuncia una selección de fragmentos de la obra lorquiana:

Toyita: ¿Y qué más puedo decir...? Hay cosas que no se pueden expresar porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía. ¿Por qué, entonces, la esperanza me persigue, me ronda y me muerde...? ¡la esperanza!² (Díaz, 1996: 95).

El presente parlamento de Toyita resalta una arrolladora soledad de la protagonista frente a un mundo hostil e implacable. *Ópera inmóvil* presenta una paulatina degradación de los personajes que no escapan a los efectos de la animalización, convertidos en unas gallinas amnésicas que no producen más que estiércol propagandístico a cambio de obtener subvenciones. La tragedia de estos artistas vendidos al sistema radica en la aniquilación de lo humano, así como en una irreversible pérdida identitaria. Pese a las diferencias en la recepción del personaje que se traduce en la des-familiarización (Ryngaert y Sermon, 2006: 18) de Toyita y la humanización de Doña Rosita, las dos protagonistas adoptan una actitud pasiva, de resignación. Están a la espera de un cambio que no llega a producirse.

Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores parece haber influido también en *Paisaje en la niebla con figuras* (1989), una obra de Jorge Díaz

² Se trata de dos réplicas de Doña Rosita que en el parlamento de Toyita aparecen con el orden alterado (García Lorca, 2007: 150–151).

titulada en otras ocasiones *El estupor* o *Contra el ángel y la noche*. La protagonista de este drama, Paloma, es una mujer de cuarenta y cinco años, “su aspecto es ligeramente excéntrico, pero no grotesco” (Díaz, 1996: 177). La construcción del espacio, recargado de muebles antiguos, da la impresión de que Paloma intenta “aparentar un nivel de vida inexistente” (1996: 177). El personaje femenino mantiene una relación paradigmática de semejanza con este espacio que, siguiendo las palabras del dramaturgo, “tiene algo de decadente” (1996: 177). El nombre de la protagonista, al igual que en la comedia lorquiana, es dotado de una gran simbología que nos aventuramos a esclarecer a lo largo de este análisis. Paloma es una mujer que vive de espaldas a la realidad sin enterarse de lo que pasa a su alrededor. De esta forma, la mujer adopta la postura del exilio interior que se traduce en una especie de “autismo social” (Salabert, 1982: 85) o, en otras palabras, la reclusión en el mundo interior de la protagonista, lo cual se debe al miedo a las represalias políticas o al enjuiciamiento social.

La obra recrea el ambiente vivido en Chile en los años próximos a la transformación democrática que empezó en marzo de 1990, es decir, en el momento en el que Patricio Aylwin asumió la presidencia de la República. El traspaso del poder se efectuó bajo la vigilancia de las fuerzas armadas, controladas por Pinochet. Sin embargo, el declive de la dictadura no estaba exento de manifestaciones masivas en contra del régimen, así como de acusaciones por la violación de derechos humanos. El Gobierno militar se encargó de deshacerse de sus antiguos colaboradores que se manchaban las manos haciendo el trabajo sucio: los asesinatos, torturas, desapariciones forzadas de personas, etc. Mario, uno de los personajes de *Paisaje en la niebla con figuras*, es precisamente un antiguo torturador que a finales de la dictadura se convirtió en un estorbo que era preciso eliminar. La acción de la obra comienza con la llegada de Mario a la casa de Paloma, donde el hombre piensa alojarse unos días antes de huir al extranjero. No obstante, sus planes se tuercen debido al hecho de que es reconocido por una amiga de Paloma, así como por la traición de sus antiguos compañeros de la policía política. La revelación del turbulento pasado de Mario, o bien de Alfonso Gálvez, hace estallar en añicos la convicción de Paloma de que “[e]n este país no se tortura” (Díaz, 1996: 206) a nadie.

A raíz de lo dicho hasta aquí, la casa de Paloma desempeña una doble función. Por un lado, es un lugar relativamente seguro que protege a la protagonista de los peligros que acechan en el exterior, pero por otro, es una especie de prisión que sella la soledad y la falta de evolución de Paloma, atrapada en una existencia inauténtica. Rosa, la mejor amiga de la protagonista, compara la casa de Paloma con una pecera que forma parte del decorado: “Y como se ve que tú eres Piscis: no vives en la tierra sino dentro de esa pecera” (Díaz, 1996: 184). Después de hacer el amor con Mario, Paloma se dispone a abandonar la casa. En un monólogo dirigido al pez, la mujer reconoce que: “Esta casa es una pecera” (1996: 196) y que ella misma es “más pez que pájaro”. Siguiendo toda esta serie de metáforas acuáticas, la mujer compara las

“cosas inútiles” que ha acumulado durante años con las “escamas” (1996: 197) de su piel: “Me iré con las maletas cargadas de basura: frascos de pastillas, documentos, agendas, zapatillas, enaguas... Como si todo eso me pudiera quitar el miedo” (1996: 197). Como podemos ver, el nombre de la protagonista es contradictorio, dado que simboliza la libertad de la que Paloma carece. Como señala Juan Eduardo Cirlot (1992: 353), las palomas representan “espiritualidad y poder de sublimación”. En el psicoanálisis freudiano este último concepto es una especie de mecanismo de defensa, definido como una “trasposición [...] una resignación de las metas sexuales, una desexualización” (Freud, 1992: 32). En otras palabras, se trata de desviar la energía pulsional hacia otras metas que sean, preferiblemente, de provecho social³. Uno de los parlamentos de Mario parece corroborar nuestra tesis de que la cartomancia a la que se dedica Paloma es una forma de evasión de la realidad circundante:

Soy yo el que podría anunciarle su futuro: seguirá envejeciendo y seguirá soñando, porque el hambre no se engaña con sueños, y usted tiene hambre de cama, de hombres. [...] El Tarot la ha dejado ciega, sorda y muda. Está encerrada en una celda de naipes. Basta un soplo para que se venga abajo (Díaz, 1996: 208).

Paloma reúne varias características propias de los personajes lorquianos. En primer lugar, esconde un pasado traumático: el hecho de haberse casado con un hombre impotente que se suicidó durante la noche de bodas. A partir de entonces, la mujer fingió que nunca se había casado. Decidió alejarse del mundo exterior guardando en un viejo baúl el recuerdo de aquella noche dolorosa y sumamente vergonzosa. Esa mentira se fundamenta en el miedo por el qué dirán, así como por el daño que pueden causar las malas lenguas. En síntesis, Paloma es una mujer que reprime sus deseos sexuales alejándose del mundo exterior y volviéndose cada vez más adentro. En este sentido, la actitud de la protagonista que se retira voluntariamente de la vida social recrea el arquetipo de una viuda-virgen que en las sociedades patriarcales se consideraba como muerta en vida.

Asimismo, el drama evoca la simbología de la luna lorquiana que constituye un presagio de la muerte. Como indica Díaz-Plaja (1968: 66) “luna y sangre son espejo de Muerte y Vida”. Mientras que “la sangre [es] caliente, roja, frenética en la agonía; la luna [es] fría, pálida e impasible” (1968: 66). Esta dicotomía entre la vida y la muerte, o bien, entre la sangre y la luna se hace notar en dos momentos concretos: la noche de bodas que acabó con el suicidio del joven marido y la noche en la que Paloma hizo el amor con Mario. Estos dos acontecimientos, alejados en el tiempo, ocurrieron durante “una noche de cuarto menguante” (Díaz, 1996: 203). La reiteración de esta situación dramática pone de relieve el papel de la fatalidad insistiendo en el

³ Jorge Díaz recurre a la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud en varias obras teatrales para adultos. Su interés gira en torno a diferentes manifestaciones del complejo de Edipo tanto a nivel íntimo-familiar como sociopolítico (Werman, 2019).

carácter metafórico de la obra. Utilizando la terminología de Paul Ginestier (1961), la arquitectura de primer grado de *Paisaje en la niebla con figuras* exhibe una situación paralela, basada en una repetición dramática. En ambos casos, la luna menguante anuncia la muerte de la persona con la que Paloma mantiene una relación íntima. Los dos hombres fallecen, aunque cada uno por una causa diferente: la represión sexual del marido y el intento de tapar los crímenes de la dictadura que pone fin a la vida de Mario. La geometría de la obra presenta dos triángulos en paralelo que destacan una muda presencia de la luna que anuncia tanto la muerte física de los hombres como la muerte social de Paloma:

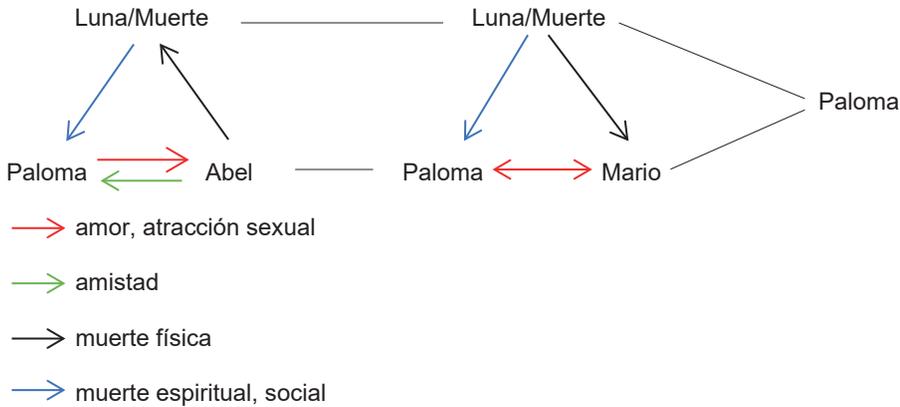


Figura 1. El paralelismo dramático en “Paisaje en la niebla con figuras”

Como podemos ver, en *Paisaje en la niebla con figuras* la luna no tiene estatus de uno de los personajes patentes, tal y como lo podemos apreciar en el drama *Bodas de sangre* de García Lorca (2009), en el que no solo se especifica la presencia de la Luna en el reparto de la obra, sino que también este satélite pronuncia una serie de parlamentos en los que expresa su sed de sangre:

La Luna: [...]
 La luna deja un cuchillo
 abandonado en el aire,
 que siendo acecho de plomo
 quiere ser dolor de sangre.
 ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
 por paredes y cristales!
 ¡Abrir tejados y pechos
 donde pueda calentarme!
 ¡Tengo frío! Mis cenizas
 de soñolientos metales,
 buscan la cresta del fuego
 por los montes y las calles (García Lorca, 2009: 147).

A pesar de que la luna de *Paisaje en la niebla con figuras* goza únicamente de una presencia muda, la configuración geométrica del drama le reserva un papel protagónico en la elaboración del significado metafórico de la obra.

A tenor de lo expuesto hasta aquí, el drama presenta la desgracia de la protagonista que vuelve a aislarse del mundo exterior. La categoría del personaje guarda una estricta relación con el espacio que expone la existencia de la dialéctica dentro/fuera. El interior de la casa de Paloma completa la caracterización de la protagonista que parece no encajar en el mundo actual. Además, Díaz juega con la metáfora de la pecera que deforma la percepción del exterior. Finalmente, el título del drama alude a esta falta de exactitud o confusión por medio de la imagen de la niebla que da cuenta de la imposibilidad de saldar las cuentas con el pasado dictatorial, aunque, por otra parte, el paisaje brumoso parece presagiar el irremediable ocaso del régimen. Sin embargo, en el mundo exterior Paloma divisa unas figuras que se desdibujan en la niebla hasta el punto de que la protagonista no sabe distinguir a qué grupo pertenecen: el de las víctimas o el de los antiguos verdugos. En resumidas cuentas, el título de la obra pertenece a la categoría de lo que Ginestier (1961: 126) entiende por un “titre mystérieux” [título misterioso] que adquiere un sentido adicional en el momento en el que concluye la obra. Siguiendo la terminología propuesta por García Barrientos (2007: 118), estamos ante un procedimiento de tematización de los elementos espaciotemporales.

Como se ha podido constatar, Jorge Díaz se sentía impresionado tanto por la figura de Federico García Lorca como por su creación teatral y poética. En las obras biográficas, el poeta andaluz aparece retratado como un autor joven, despierto, lleno de pasión, capaz de auscultar la realidad circundante para plasmarla después en sus obras comprometidas con la causa social. Una de las características que une a ambos autores es la disposición a sacar del olvido la situación de los grupos marginalizados, independientemente de la vigente retórica sociopolítica. Jorge Díaz permanece fiel a esta óptica hasta el final (Robles Poveda, 2015: 11), centrándose en, como los denomina el propio dramaturgo, los “perdedores” (como se ha citado en Guerrero, 2000: 17), “los grandes derrotados [...] «los de siempre»” (como se ha citado en Guerrero del Río 2016: 191).

Asimismo, cabe destacar que aparte de las citas textuales que, en algunos casos, constituyen un amasijo de conceptos o metáforas lorquianas, Jorge Díaz se vale de diferentes símbolos entre los que destaca la representación de la luna. Entre otros rasgos comunes que presentan los dramas analizados en este artículo conviene mencionar: la situación privilegiada del discurso poético, así como la semantización de las categorías del personaje, tiempo y espacio que, además, mantienen una serie de relaciones paradigmáticas de semejanza.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós.
- Caudet, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- Díaz, Jorge (1996): *Antología Subjetiva*, Santiago de Chile, RiL editores.
- Díaz, Jorge (2000): *La orgástula y otros actos inconfesables. Antología de Teatro Breve*, Santiago de Chile, RiL editores.
- Díaz, Jorge (2002): “Pablo Neruda viene volando”, en Jorge Díaz Gutiérrez y Nissim Sharim Paz (eds.), *ICTUS. La palabra compartida: antología*, T. 2, Santiago de Chile, Edebé- Editorial Don Bosco S.A. pp. 254–311.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1968): *Federico García Lorca: su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe S.A.
- EFE (1996): “Chile homenajea a Lorca y recuerda su gran amistad con Pablo Neruda”, *El País*, 23/08/1996, <https://elpais.com/diario/1996/08/23/cultura/840751202_850215.html>.
- Fernández, Teodosio (1982): *El teatro chileno contemporáneo (1941–1973)*, Madrid, Editorial Playor.
- Freud, Sigmund (1992): *Obras completas. Volumen 19*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Fuentes Vázquez, Tadea (1990): *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada.
- García Barrientos, José Luis (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis.
- García Lorca, Federico (2001): *Conferencias*, Granada, Editorial Comares.
- García Lorca, Federico (2007): *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Lorca, Federico (2009): *Bodas de sangre*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Gibson, Ian (2008): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, DeBolsillo.
- Ginestier, Paul (1961): *Le théâtre contemporain dans le monde*, Presses Universitaires de France.
- Guerrero, Eduardo (2000): *Conversaciones. Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, Santiago de Chile, RiL editores.
- Guerrero del Río, Eduardo (2016): *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Robles Poveda, María Magdalena (2015): *Entre dos orillas: Jorge Díaz (1930–2007). Una aproximación a su obra dramática* (Tesis doctoral), Universidad de Salamanca.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon (2006): *Le Personnage Théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.
- Salabert, Miguel (1982): “El exilio interior”, *Tiempo de Historia*, VIII (92–93), pp. 82–99, <<http://hdl.handle.net/10366/29216>>.
- Soria Olmedo, Andrés (2004): *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Valjalo, David (1986): “Se levanta el telón”, *Literatura chilena, creación y crítica*, 36–37, pp. 2–3.
- Werman, Anna (2019): “Elementos del psicoanálisis freudiano en algunas obras de Jorge Díaz: *Fanfarria para marionetas* (2001), *Padre nuestro que estás en la cama* (2002), *Pasión de las marionetas* (2003)”, *Itinerarios*, 30, pp. 55–70, <DOI: 10.7311/ITINERARIOS.30.2019.04>.

García Lorca's Aesthetics in the Theater of Jorge Díaz

Keywords: Federico García Lorca — Jorge Díaz — intertextuality — moon — *Landscape in the fog with figures*.

Abstract

This article investigates of Federico García Lorca's on Jorge Díaz's theatrical works written in the 1980s and 1990s. The Andalusian author has become a source of inspiration for the Chilean playwright both in terms of his biography and his literary aesthetics. The paper examines an intertextual dialogue between several Works by Jorge Díaz (*Opera immobile*, *Landscape in the fog with figures*, *Federico, a child who turns one hundred years old*) and some of Lorca's texts (*Doña Rosita the Spinster*, *Blood Wedding* and popular poetry). Following the methodological precepts of J. L. García Barrientos and P. Ginestier, we have come to the conclusion that the dramas of Jorge Díaz are impregnated with Lorca's metaphors. The presence of the moon in *Landscape in the fog with figures* is worth mentioning as it conditions the dramatic architecture of the work. In addition, we present a series of common features in the dramaturgy of both authors, such as the semantization of spatiotemporal elements and their paradigmatic relationship with the category of the character.