

Concentración dramática en el teatro de Lorca

La crítica¹ ha coincidido en señalar una relación dramática entre las tres obras que componen la trilogía trágica de nuestro gran poeta y dramaturgo, Federico García Lorca. Me refiero, como el lector ya conoce, a *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Pero lo que la crítica, a mi modo de ver, no ha dejado muy claro son aquellos puntos de contacto, eslabones que autorizan a decidir sobre una relación estrecha entre las tres obras citadas.

Mi intención, pues, en este trabajo, es confrontarlas en sus estructuras y poder dar una respuesta sostenida a esta aseveración previa que todos sospechamos.

En una obra literaria, del género que sea, siempre podremos descubrir unos elementos (llámense temas, caracteres, imágenes, personajes, episodios, etc.) que el crítica aísla y después agrupa en conjuntos homogéneos con el fin de construir una disposición y una función. De este modo, se puede enjuiciar más positivamente la calidad artística. Es importante como método de investigación encontrar en cada grupo una

(1) Véase por ejemplo el artículo de F. Lázaro Carreter, "Apuntes sobre el teatro de García Lorca", en *Papeles de San Armadans*, LII, 1960, págs. 9-33. Es uno de los más exactos que se han escrito sobre este tema y al que en sus líneas generales pretendo proseguir dando respuesta a algunas cuestiones que él dejó aplazadas.

estructura explicativa. Después se podrán confrontar los diversos grupos para ver, en la medida de lo posible, unos rasgos comunes o un rasgo dominante que integren y desvelen la intención creadora. Y esto es lo que me propongo al cotejar las tres obras dramáticas de Lorca.

I. Los personajes. Estructura de su disposición dramática

1.1. No es difícil agruparlos en una oposición de dos términos (A, B). Esta oposición no sirve tan sólo como categoría funcional, sino que tiene una función dramática esencial y permanente en la trilogía. Constituyen como dos polos entre los que nace una tensión. El primero de ellos, positivo (A), y el segundo, negativo (B). Esta aplicación viene dada por un elemento pertinente (x), base de dicha oposición. El término A contiene dicho elemento y el B carece de él. ¿A cuál nos referimos? En las tres tragedias hay un envolvente social clave. Este envolvente está fijado por unas características muy claras que componen una estructura social coincidente con el contexto histórico de la Andalucía española durante la tercera década de nuestro siglo. El elemento pertinente será esta etiqueta o signo social que llevarán como divisa unos personajes conformistas. Carecerán de él aquellos otros que signifiquen por su actitud y palabras la denuncia de ese tipo de sociedad concreta. Desde esta base, ya podemos configurar el esquema.

Elemento pertinente: x = conformismo social.

Término A : positivo = conformistas ($A + x$)

Término B : negativo = inconformistas ($A - x$)

	A (+ x)	B (- x)
<i>Bodas de s.</i>	La Madre La Suegra La mujer de Leonardo El Novio El Padre de la novia Pueblo	La Novia Leonardo
<i>Yerma</i>	Pueblo Cuñadas (1. ^a y 2. ^a) Juan Víctor	Yerma
<i>La casa de B.</i>	Bernarda La Poncia Pueblo	Adela Martirio Angustias Magdalena Amelia María Josefa

1.2.1. Por *Pueblo* doy a entender la galería de personajes secundarios que *contemplan* la acción o, al menos, cuya participación dramática no es decisiva. El principal rasgo diferenciador es no pertenecer al círculo familiar. Algo de esto comentaré más adelante. Por esta razón, he destacado a las cuñadas de *Yerma* sobre los demás personajes secundarios, con los que mantienen en común la carencia de nominación propia (Cuñada 1.^a ~ Vecina 1.^a).

1.2.2. También puede prestarse a dudas en esta bipolaridad, el personaje de Víctor. Hay que tener en cuenta ante todo que el sistema binario vertical de Lorca no es totalmente ordenado y matemático. Algunos casos marginales pueden pugnar por salir del esquema. Esta consideración es válida para cualquier obra artística. Sin embargo, creo no incurrir en violencia al hacer la inclusión de este pretendiente de

Yerma. Líneas abajo nos lo esclarecerá su papel dramático. De momento, basta con argüir su cobardía por no responder a las solicitudes veladas de la protagonista, papel que había aceptado plenamente Leonardo. Así pues, no puede pertenecer al grupo B y quizás lo más exacto sería alejarlo de las fronteras del gráfico, (Juan opta por salir del pueblo).

1.2.3. En la tercera obra hay que separar tajantemente, a mi modo de ver, a Bernarda de la Poncia y del Pueblo. En primer lugar, la vieja asistenta sabe mantenerse en el mismo plano que su ama, aunque no represente sus intereses. Mas por otro lado, su situación está en una zona neutra, contemplativa o comunicativa, sin la vivencia trágica, y equidistante de madre e hijas. En cuanto al Pueblo, éste se reduce a: una Criada, Prudencia, una Mendiga, cuatro Mujeres y una Muchacha, cada una de ellas con un papel minúsculo en la obra.

1.3. Tenidas en cuenta estas observaciones, el esquema anterior queda simplificado en este siguiente:

	A (+x)	B (- x)
B. de s.	Pluralidad (6 elementos)	Novia Leonardo
Yerma	Pluralidad (4 elementos)	Yerma
B. Alba	Bernarda (+ 2 elementos)	Sexo femenino

1.3.1. En el grupo A se observa con claridad la relación progresiva que une a las tres obras. El proceso se dirige a una mayor concentración de elementos. En la primera, seis, con un clan familiar amplio; en la segunda, el clan está más reducido; y en la última, prácticamente sincretizado en un solo personaje, Bernarda. $6 \rightarrow 4 \rightarrow 1$. Lo cual reporta varias consecuencias:

1.3.2. Las diferentes características que componen el tipo de sociedad A, que es el contexto histórico presente de An-

dalucía, en la primera obra se reparten con holgura entre los diferentes personajes. Cada uno de éstos asumirá algunas de ellas no con exclusividad y ahí adquirirán su funcionalidad dramática. La Madre del Novio, la viudedad cargada del odio por la pérdida de marido e hijos debida a un honor familiar; el Padre de la Novia, la codicia de las tierras; el Novio, la tradición del dominio marital, etc. En la obra siguiente las características se reducen y concentran al mismo tiempo en nuevos personajes: Juan asume los anteriores papeles del Padre (codicia) y del Novio (autoridad). La concentración llega a su mayor grado en la última, donde un solo personaje, Bernarda, resume en sí todo lo que Lorca ha querido significar como contexto ético-social (autoridad paterna, honor familiar y marital, codicia, etc.). Resulta de ello que la figura destaca singularmente tanto en su intervención escénica como en sus rasgos caracteriológicos que se expresan exagerados. Es un caso de hiperdramatismo.

1.3.3. En el grupo B, el proceso no es tan claro a primera vista, pero a poco que uno se detenga se apreciará la misma relación progresiva hacia una concentración. En la primera obra, la Novia junto con su amante se enfrenta a las normas matrimoniales de fidelidad, escapando juntos y provocando el adulterio. En la siguiente, es sólo el personaje femenino, Yerma, quien manifiesta una actitud hostil a esa sociedad que le rodea. Los dos elementos se reducen a uno. La denuncia social se ha concentrado en una figura que asume en sí todos los caracteres hostiles. Es un término correspondiente con Bernarda. Yerma destaca ampliamente sobre los demás personajes y su papel teatral se viste asimismo de actitudes exageradas y extremas. Parece entonces que la concentración ha topado con el límite y no se puede sobrepasar esa singularidad femenina. Pero Lorca traspasa la frontera con un recurso muy original. Si hasta ahora nos hemos encontrado con individualidades femeninas, personajes singulares, que destacan de la especie, si Lorca iba concentrando la denuncia social en la opresión que sufría la mujer andaluza, en *La casa de Bernarda Alba* ha decantado sus ideas hasta convertirlas en tesis. Por un lado, el grupo B lo compondrán

exclusivamente personajes femeninos, y por otro, tales personajes no responderán a una individualidad (lo cual significaría una dispersión desequilibrando el sistema literario de Lorca) sino que serán partes integrantes de una especie que es el sexo femenino. Y varios fenómenos contribuyen a sostenerlo: a) El subtítulo de la obra, *Drama de mujeres en los pueblos de España*. b) Cada personaje no asume unas características de provocación social que lo singularicen y le den una existencia teatral y real, sino que ofrece una respuesta a dicha provocación encerrada en Bernarda. Es decir, la opresión de la madre se manifiesta desde las primeras páginas —sobre esto insistiremos— y las hijas, sin revelarnos previamente su personalidad antes de que aparezca la provocación dramática, —como ocurre con cualquier otro personaje de las obras restantes—, adquieren su existencia teatral por el modo de responder a dicha opresión. Son diferentes ejemplos de la especie femenina los que nos presenta Lorca como respuesta a una contextura social determinada. Importa, entonces, analizar la contestación de cada hija. Aquí me detendré únicamente en dos. María Josefa, la madre de Bernarda, ha terminado en la locura como escapatoria de esa prisión.² Es la mayor de las mujeres, el ocaso de una vida que no ha podido escapar del círculo infernal. La más joven, Adela, representa la posibilidad cronológica opuesta, una vida que empieza. Si todas las hermanas dentro de sus límites se rebelan, Adela continuará los papeles dramáticos de la Novia y Yerma al intentar con mayor empuje la evasión. Lorca indudablemente debía ofrecer una respuesta que continuara la denuncia social de las precedentes y la inscribe en Adela. Por eso el lector o espectador pueden fácilmente comprobar la distancia en categorías dramáticas que existe entre esta joven y sus predecesoras. Ello se debe a que la singularidad sigue la dia-

(2) Sirvan de ejemplo estas dos frases suyas: “Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres” (1350).

“¡Quieroirme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!” (1381).

Federico García Lorca, *Obras completas*, ed. Aguilar, 4.ª ed. 1960. Todas las citas y páginas que transcribo de estas obras pertenecen a esta edición.

gonal Yerma-Bernarda, mientras que en el grupo *B* la concentración ha supuesto un salto de lo individual a lo genérico.

1.3.4. En resumen, la distribución de los personajes se reparte en dos términos bipolares alrededor de un eje vertical. La relación denota una progresión de concentración desde una pluralidad a una singularidad en uno de los dos términos, al tiempo que en el otro va desde una singularidad a una pluralidad de especie.

2. Eliminación

La concentración se consigue también por eliminación y el sistema dramático de Lorca ofrece varios ejemplos.

2.1. Supresión de personajes secundarios.

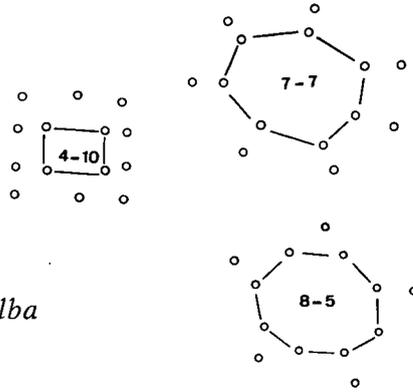
No llega a ser total, pero sí lo suficientemente pertinente. Antes hay que especificar qué rasgo permite distinguir los personajes secundarios de los principales. En nuestro escritor, el drama es clauso, limitado entre unos cuantos personajes verdaderamente participantes. Fuera de estos límites tiene su papel otro número de personajes que contemplan el drama o participan en él desde el «exterior». Por ejemplo, en *Bodas de sangre*, la Criada, la Vecina, la Luna, la Muerte, las Muchachas, etc.; en *Yerma*, la serie de lavanderas (numeradas), las Mujeres (numeradas), los Hombres (numerados), etc.; en *La casa de Bernarda Alba*, la Criada, Prudencia, Mendiga, Mujeres (numeradas) y Muchacha.

Ilustraré con un gráfico la suma de todos ellos y el círculo dramático que componen los personajes principales. Los secundarios, como decimos, se encuentran en torno a dicho círculo. Las cifras indican el número total de cada grupo

Bodas de sangre

Yerma

La casa de Bernarda Alba



El número de personajes secundarios ha variado de 7 (1.^a) → 10 (2.^a) → 5 (3.^a). Y no sólo cuantitativamente, sino cualitativamente en cuanto a su intervención dramática. Frente a las dos primeras, cuya actuación se diluye en toda la extensión de la obra, en la última aparecen al principio del Acto I (págs. 1348-1360) y del Acto III (págs. 1416-1422), salvo interrupciones generales de la Criada. Evidentemente no es lícito hablar de supresión teórica, pero sí de una reducción extremada casi equivalente a una eliminación práctica.

2.2. Eliminación del coro.

Los personajes secundarios (numerados) actuaban frecuentemente en *Bodas de sangre* y *Yerma* recitando alternadamente comentarios en prosa y verso (poéticos) que cumplían una función extradramática ilustradora del suceso dramático. Otras veces cantan todos juntos una canción popular. En estas dos obras mencionadas aparece el coro en los fragmentos siguientes: *Bodas de sangre*, págs. 1125-1130; 1133-1135; 1145-1146; 1155-1159; 1159-1161; 1165; 1171 - 1174; 1176 - 1177. *Yerma*, págs. 1210-1221; 1246-1253. Frente a ellas, en *La casa de Bernarda Alba* dicha actuación es muy breve, páginas 1358-1359; 1396-1397. Al suprimirlo, Lorca ha querido renunciar a cualquier intervención extradramática a la que tan aficionado era el teatro poético de entonces. La depuración consiguiente significaba concentración dramática y opone la tercera tragedia a las dos anteriores.

2.3. Eliminación del verso.

Tanto en *Bodas de sangre* como en *Yerma*, alternan verso y prosa. Si la función del primero es extradramática, la prosa, por el contrario, se ciñe exclusivamente a lo narrativo en cuanto a acción y en cuanto a una relación directa entre personajes. En *La casa de Bernarda Alba* ha desaparecido prácticamente el verso. Hay tres excepciones: responso entre Bernarda y las demás mujeres (págs. 1358-59), una canción (págs. 1396-97) y el aria melódica de María Josefa con la oveja en brazos (págs. 1433 y 1435). Son pasajes esporádicos y muy breves. Se ve que el dramaturgo no ha podido renunciar completamente a ese vehículo de expresión tan familiar en él. Al utilizar la prosa, Lorca ha querido concentrar el drama eliminando todo lo que significara dispersión, ya en lamentaciones elegíacas o alivio trágico o exposiciones poéticas de elementos externos y se ha exclusivizado en el progreso ininterrumpido de la acción, intensa, provocada por las relaciones entre las mujeres.³

2.4. Supresión de personajes masculinos.

Esta vez la renuncia es total. En la relación dramática hombre-mujer, es la mujer siempre para Lorca la que se dirige al hombre y lo arrastra algunas veces. Esta dirección M → H es inversa a la que normalmente estamos acostumbrados en la mayoría de las producciones literarias. La Novia arrastra a Leonardo y busca en él la exaltación de su íntima naturaleza. *Yerma* busca en Juan la solución a su esterilidad y Víctor representa para ella el descubrimiento de un amor escondido. Los personajes principales masculinos que componen uno de los dos miembros de la pareja aparecen entonces, en el teatro lorquiano, como términos hacia los que se dirige el otro miembro, femenino, para lograr su liberación, bien de su propia naturaleza (amor sensual, fertilidad), bien social (escapar de la opresión del pueblo). Su existencia tea-

(3) Este aspecto ha sido analizado con detenimiento por F. Lázaro en su artículo ya citado, págs. 16-24.

tral tiene su sentido siempre *en función de* la mujer, tal como un resorte dramático.⁴

El hallazgo de Lorca en la última obra consiste en suprimir la aparición escénica del hombre, pero conservando su papel dramático. Pepe el Romano está presente, pero como un duende (en espíritu = funcionalidad; no en carne = aparición real), a lo largo de toda la obra en boca de las mujeres. Sigue siendo el término, el resorte, la liberación. Lorca ha conservado los mismos elementos funcionales, pero sólo da existencia a los imprescindibles.

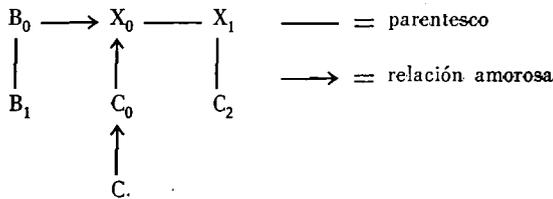
2.5. Unidad escénica.

Sin volver a los antiguos fueros de la preceptiva aristotélica que dominó las técnicas teatrales de una buena parte de la historia de este género, sabemos que la unidad frente a la variedad es otro signo de concentración. Limitándonos al lugar escénico vemos una oposición más en la trilogía, del modo 1.^a, 2.^a / 3.^a. En *Bodas de sangre* son: interior de las casas del Novio, Leonardo y la Novia; y como exteriores, frente

(4) Hay que notar que la mujer no es sólo el elemento dominante de la pareja amorosa, sino todo el centro dramático, alrededor del cual como un círculo gira y tiene su razón de ser el resto del reparto. Pongamos un ejemplo. En *Bodas de sangre*, el novio tiene su papel en cuanto *Novio de la Novia* (B — X₀). La Madre en cuanto Madre del Novio de la Novia (B₁ — B — X₀). La sucesión en este transcurrir sería la siguiente:

La Novia	X ₀		
El Padre de la Novia	X ₁ —	X ₀	
El Novio	B —	X ₀	
La Madre	B ₁ —	B —	X ₀
Leonardo	C —	X ₀	
La Mujer de Leonardo	C ₁ —	C —	X ₀
La Suegra	C ₂ —	C —	X ₀

O con el siguiente esquema:



a la cueva de la Novia y el bosque. Es decir, variedad escénica. En *Yerma* nos encontramos con los siguientes lugares: casas de Yerma, Dolores y la Conjuradora y el campo, torrente de Lavanderas y alrededores de una ermita. Variedad también, repartida como en la anterior en interiores / exteriores. Confrontemos ahora con *La casa de Bernarda Alba*: aquí únicamente el interior de la casa de Bernarda. De modo que los exteriores⁵ han sido suprimidos y los interiores se han reducido a una mansión. Parece que hasta el mismo escenario se ha concentrado para significar mejor una singularidad de ambiente opresivo. Ello le facilita al autor también la supresión de cuadros que dislocaban los Actos: en la primera, 3 Actos divididos en 7 Cuadros; en la segunda, 3 Actos divididos en 6 Cuadros; en la tercera, 3 Actos sin Cuadros.

2.6. Ambiente trágico.

Un nuevo aspecto de concentración dramática nos lo ofrece el análisis del ambiente en la trilogía, que opondrá la tercera obra a las otras dos. En la primera de ellas —siempre sin perder el orden— el primer acto es expositivo de la anéc-

(5) El gusto de Lorca por el ambiente exterior: ermita, campo, bosque, etcétera, le permite transmitir toda su visión de la naturaleza hasta un grado tal de dominante, que la crítica ha abordado este tema como una obediencia del ilustre escritor hacia un panteísmo. La supresión del exterior en la última tragedia no significa que abandone este canto a la naturaleza. La función en este caso significativa (como significante aparece en cantidad de imágenes, metáforas, comparaciones, etc.), se mantiene, al igual que se mantenía la presencia del hombre según hemos comentado. Ejerce un resorte dramático como signo de liberación humana siempre presente en los labios femeninos.

Canta el coro:

*Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran.* (1396).

Se lamenta María Josefa: “¿Me acompañarás tú a salir al campo? Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos y los hombres fuera sentados en sus sillas. Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotros sois granos de trigo.” (pág. 1.435).

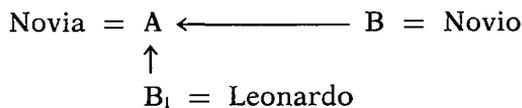
El exterior mantiene su posición de término opuesto liberador frente al interior, opresivo. Los amantes de *Bodas de sangre* huyen al bosque; Yerma mata a su marido frente a la ermita y a ella acuden las mujeres que quieren la unión conyugal. La casa de Bernarda se cierra a toda comunicación externa, pero las hijas no pierden ocasión de asomarse a ventanas y portal para ver a los mozos y Adela quiere escapar de la casa.

dota dramática: el próximo enlace entre los Novios. Van apareciendo en escena los diversos personajes cuya etopeya se irá perfilando a través de sus palabras y actos. Dos pequeños elementos aluden veladamente a la proximidad trágica: el caballo y el puñal. En el Acto II empieza a desvelarse la crisis con las entrevistas de Leonardo y la Novia hasta estallar el conflicto: huida de los amantes. En *Yerma* tampoco desde un principio hay una provocación trágica, sino que gradualmente ésta se va configurando. En el Acto I, las quejas de Yerma son origen de todo un proceso. Ella de momento se encuentra abierta a varias soluciones que, una a una, irá rechazando: Víctor, las prácticas esotéricas, el hijo de la Vieja, etc. El ambiente trágico destaca lentamente sus contornos a medida que se le cierran a Yerma todos los caminos de la liberación. Es un proceso dramático donde la opresión conyugal y social se hacen cada vez más obsesivos. Pero en *La casa de Bernarda Alba*, el ambiente trágico que nace de la opresión surge virulento desde el primer Acto, en el momento en que Bernarda, después del funeral, cierra puertas y ventanas de su casa a lo exterior. Aunque la hipérbole trágica necesita perfeccionarse con acumulaciones, la chispa de la provocación se ha encendido. Desde este punto de partida el drama avanza en profundidad, diferente a las dos creaciones anteriores que necesitaban unas frases horizontales hasta situarse cada elemento en su lugar correspondiente y completar el sistema.

3. Progresión del drama femenino

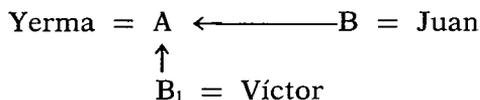
3.1. En la trilogía hay un relación amorosa. Llamaremos *A* la parte femenina y *B* la masculina. Ya hemos dicho que ésta parece subordinada a aquélla como medio de liberación natural. Una vez más, en el análisis de esta relación se esconde una progresión bien consciente que concluye por demostrar una tesis después de ser probadas todas las posibilidades: la imposibilidad trágica de liberación de la mujer, encerrada en un contorno social opresor e implacable.

3.2. En *Bodas de sangre* la relación se constituye en el siguiente esquema triangular clásico:

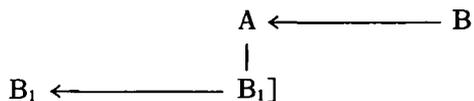


Hay una pareja matrimonial $A-B$. Entre los miembros surge un conflicto. La solución adecuada es la compensación amorosa con un tercero, en este caso B_1 dirigido a A . No importa que la aparición de este tercer elemento sea anterior o posterior al conflicto. En el desenlace se aceptan dos posibilidades: a) Soledad liberadora. En este caso, desaparición de B y B_1 (se matan entre sí). b) Victoria de $A-B_1$ sobre el obstáculo B . En caso de derrota la relación tiene que romperse (muerte de B_1 y B). Sabemos que el resultado es la lucha y muerte de los dos hombres.

3.3. Pasemos a la obra siguiente, *Yerma*. En ésta, la estructura del comienzo es también triangular:



el matrimonio, con intervención de un tercero, el amante. Pero esta estructura que mantiene con la anterior una relación de identidad, cambia por otra nueva, como si el autor buscara otra posibilidad, factible de un resultado distinto.



el tercer elemento escapa, no acepta su papel y marcha del pueblo.⁶ El problema ahora está reducido a dos términos. Ajustemos las dos posibilidades del desenlace: a) Soledad libe-

(6) En el gráfico he indicado la huida con una flecha siendo el corchete el signo aislante. La anécdota argumental es sencilla. En el segundo Acto, Víctor visita a Yerma y le comunica su partida, obedeciendo a un deseo de su padre. La escena transcurre en un ambiente de intimidad donde leves ademanes de ambos personajes insinúan veladamente la atracción amorosa que sienten.

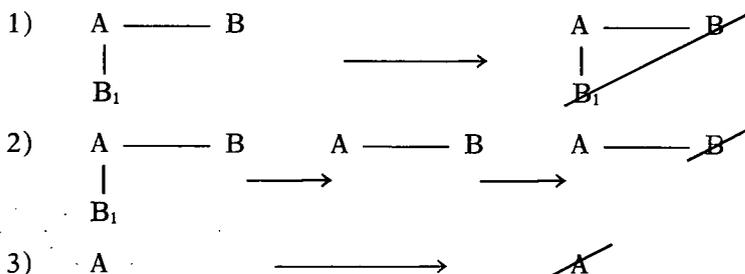
radora. Desaparición de *B* (luego *A* tiene que matarlo). b) *B* se presenta como obstáculo de *A* y a la vez necesario para su liberación (el hijo que le puede dar). En caso de imposibilidad trágica, el único camino es la muerte de la liberación: *B*. La desaparición del obstáculo también conduce el mismo resultado: muerte de *B*. Y sólo Yerma es quien puede eliminarlo.

3.4. En *La casa de Bernalda Alba*, la ilación estructural con la anterior es simple. Yerma se ha quedado sin hombre. El hombre ya no está presente físicamente en esta obra. Por consiguiente, la estructura de partida es de un sólo término:

A [——— B]

El desenlace acude con una lógica implacable: a) Los dos términos han ido desapareciendo hasta quedar siempre la protagonista sola. Pero esta vez la soledad es comienzo y no fin, señal que esta solución es ineficaz. Lorca alcanza ya la última fase. Queda *A* por ser eliminada, por consiguiente, el suicidio. b) También esta segunda solución conduce al mismo resultado. Han desaparecido los obstáculos exteriores (*B*); el obstáculo es ahora ella misma, es decir, el único modo para Adela de liberarse es matándose.

3.5. Este análisis queda mejor mostrado si agrupamos los tres esquemas:



Progresión de la primera fase: 3 elementos (*A*, *B*, *B₁*)
 → 2 elementos (*A*; *B*) → 1 elemento (*A*):

Progresión del desenlace: *A* queda sola (1.^a y 2.^a) → *A* desaparece (3.^a).

Muerte: *A* provoca indirectamente la muerte de *B* y *B*₁

A provoca directamente la muerte de *B*.

A Provoca su propia muerte.⁷

La tesis de Lorca es afirmar no que la liberación de la mujer se consiga por aislamiento, sino una imposibilidad trágica por liberarse de las características de un contexto socio-histórico que la oprime. El teatro de Lorca es revulsivo.

4. El círculo social

Sociedad y naturaleza son los dos grandes temas que asedian el pensamiento de nuestro genial dramaturgo. En cuanto al primero, la trilogía se sitúa en un pueblecito andaluz. Los personajes del pueblo asisten a un espectáculo dramático encerrado en los límites de una familia. Como dos círculos concéntricos giran en torno a la figura femenina, desarraigada de la tradición y con unas ansias sobrehumanas por liberarse y realizarse. El círculo social la agobia. La Novia, Yerma y Adela intentan escapar por medio de la ruptura. El resultado de esta lucha no es el mismo en una y en otra. La siguiente avanza un poco más que la anterior y esta progresión vamos a analizarla.

4.1. Leonardo y el Novio ha muerto «con un cuchillito que penetra frío por las carnes asombradas» y la Novia retorna con sus familiares. La escena final es un diálogo entre ella y la Madre con una significación muy precisa. La Novia había escapado de la opresión y el resultado es la Muerte. Vuelve a integrarse, y ante la Madre expone el determinismo de su na-

(7) El engaño que sufre Adela al creer que su madre ha matado a Pepe el Romano no es sino un pretexto con el que Lorca quiere significar el suicidio inevitable por un proceso de eliminación de todos los miembros de la contextura amorosa y por un resultado de imposibilidad en la liberación de la mujer. Líneas más adelante terminaremos de ampliar el comentario. El tema escogido, el amoroso, tiene un sentido únicamente ejemplar de algo más integral, como es la realización de la mujer.

turalidad humana que le ha llevado a cometer tal acto. Insisto, pues, en que tal diálogo supone una integración en el círculo, justificando su conducta. Tanto la Madre como la Novia se sienten en cierto modo compañeras, unidas por el dolor.

4.2. Yerma ha cometido también pequeños actos gratuitos tendentes a una escapatoria; un modo de afirmar su yo libre ante la sociedad. Por ejemplo, cuando anda por los tejados o deja el hogar en busca del conjuro de Dolores. Pero su máximo intento de liberación ocurre en el desenlace según ya hemos explicado. Sin embargo, no consigue escapar del círculo, salir de esas fronteras populares, pero se queda sola. Esta vez ya no hay diálogo sino un monólogo elegíaco, un grito desgarrado, solitario y sin un eco que la acompañe. «¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo! (Acude un grupo que *queda al fondo*)» (Es decir, distanciado).

4.3. Adela, la más joven y fuerte de las hermanas, intenta escapar de ese encierro, por encima de cualquier obstáculo que se le presente y está casi a punto de conseguirlo. Un accidente fortuito, la supuesta muerte de Pepe el Romano, se lo impide. Es un simple pretexto argumental que provoca eso que precisamente Lorca quiere dejar bien claro, la imposibilidad de salir de ese círculo social, aterradoramente opresor de tabús y rígidas normas. La imposibilidad le ha conducido al suicidio. No hay salvación posible.⁸

4.4. El desarrollo se puede resumir:

integración → aislamiento → suicidio

5. Estructura de la provocación

Recordemos la división bipolar que hacíamos en el primer

(8) Las palabras de Bernarda refuerzan patentes el fracaso: "Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!".

apartado, un primer elemento *A* negativo y un segundo, *B*, positivo en posesión del rasgo pertinente. Entre ambos nace una tensión. Interesa, por último, saber cuál de los dos provoca inicialmente dicho conflicto y comprobar si en este sentido las tres obras tienen la misma estructura o alguna es diferente de las otras.

5.1. En *Bodas de sangre* es el elemento *A* (Novia y Leonardo) quien inicia el conflicto. Si ambos no hubieran cometido adulterio no habría existido el drama. El comportamiento de ellos sería obediente a la situación social. Es pues *A* quien incide sobre *B*.

A —————> B

5.2. En *Yerma* aparece el mismo planteamiento. La conducta extraña al margen de las normas matrimoniales y sus continuas quejas son las que van tejiendo el disturbio familiar.⁹ Juan responde perfectamente a esas características sociales del contexto (egoísmo, sentido del honor, etc.). Si *Yerma* hubiera aceptado esa esterilidad artificial, impuesta, y hubiera seguido sumisa a los deseos de su marido, no habría nacido el conflicto. Nuevamente *A* incide sobre *B*.

A —————> B

5.3. En la última, la estructura se mueve en un sentido inverso. La provocación parte de Bernarda y las hijas no hacen más que responderle. Esta es la razón que me ha obligado a considerar a estos personajes como respuestas a un estímulo. Los protagonistas anteriores se nos daban a conocer en su etopeya, previamente a la aparición del drama (deseos, ideales, frustraciones, pasiones, etc.). Aquí, por el contrario, conocemos a las hijas por su manera de contestar a dicha incitación y cada una de ellas contestará a su modo. Si Bernarda, continuando las hipótesis, no se hubiera aislado del exterior,

(9) Replica *Yerma* a su marido: "En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes, y cada día que pase será peor. Vamos a callarnos. Y sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada. Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca como una flor machacada, te podría sonreír y conllevar la vida contigo. Ahora, déjame con mis clavos." (pág. 1.223). Propósito que es incapaz de cumplir.

no se hubiera manifestado hostil al trato de sexos, no habría existido ningún problema. Es, pues, *B* quien incide sobre *A*.

B —————> A

Una vez más encontramos en la progresión de las tres obras la oposición 1.^a, 2.^a / 3.^a

Reunidos todos los puntos del presente trabajo aparece a mi entender visible una relación estrecha entre las tres obras trágicas que con razón se han agrupado bajo la denominación de trilogía. Entre ellas, dicha relación se sitúa en una línea de progresión, donde Lorca, a través de una concentración dramática al depurar los obstáculos, los desenlaces, la distribución, el vehículo artístico y artificios teatrales consigue una perfección dramática sorprendente. Si entre *Bodas de sangre* y *Yerma* se advierte la renuncia hacia la búsqueda del problema dramático, el gran salto creador se da en *La casa de Bernarda Alba*. En ésta el autor ha conseguido la gran maestría, el auténtico camino, libre ya de toda costra que por colorista que fuera perjudicaba la desnudez y entereza del gran problema vital, humano y trágico de la mujer española. No ha sido una elaboración perfecta del concepto en sí, sino completada con su significante, la forma teatral. La frase ya pulida, sin quiebras ni artificios se ha conseguido a costa de dos grandes esfuerzos, cada uno por sí solo válido ya como obra maestra. Y ella ha dejado perenne, completa, la expresión de un gran problema de nuestro tiempo: la liberación.

ENRIQUE MIRALLES