

«Bodas de sangre» y sus elementos trágicos

Es el propósito de este trabajo el considerar los elementos trágicos en la obra *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.¹ Este estudio, primeramente, establecerá los temas de esta obra y después procederá a analizarla basándose principalmente en las partes que Aristóteles creía formaban parte de toda bue-

(1) Todo estudio que intente analizar los elementos trágicos de una obra teatral del siglo xx, confronta un grave problema al tratar de definir qué es una tragedia. El concepto de tragedia en occidente tiene sus orígenes en Grecia, no sólo en las obras teatrales de Sófocles, Eurípides y Esquilo, sino también en la *Poética* de Aristóteles. En esta obra crítica se estudian sus características y es definida la tragedia (véase la edición de *The Great Critics - An Anthology of Literary Criticism*, ed. por James Harry Smith y Edd Winfield Parks (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1951). No sólo definió Aristóteles el término "tragedia" en su *Poética*, sino que procedió a analizar y regular su estructura. Sin embargo, nada en la historia se mantiene en forma estática, y según pasaron los siglos muchos dramaturgos dejaron de adoptar en sus tragedias las reglas aristotélicas. Esta divergencia del concepto aristotélico de la tragedia es explicada en gran parte por el profesor Herbert J. Muller, *The Spirit of Tragedy* (New York: Washington Square Press, 1965).

Aristóteles en su *Poética* nos ofrece, indiscutiblemente, un valioso análisis, una base, en el estudio de la tragedia. Esto no quiere decir que sus reglas resulten inviolables si se quiere obtener el efecto trágico, que, en fin de cuentas, es lo que importa. Sobre este efecto trágico han escrito los críticos John Gassner, *The Theatre in Our Times* (New York: Crown Publishers, Inc, 1954), pág. 51; H. J. Muller; y Robert Hogan y Sven Eric Molin, *Drama: The Major Genres* (New York: Dodd, Mead & Company, 1966).

Para Gassner, págs. 53-54, la esencia del elemento trágico de un drama cae de lleno en la purgación de emociones tales como piedad y miedo, las cuales, necesariamente, tienen que verificarse en una forma intelectual.

na tragedia.² Las funciones que Aristóteles daba a cada una de estas partes serán consideradas y contrastadas con lo que Lorca ofrece en *Bodas de sangre*.³

*Los temas trágicos*⁴

El teatro para Federico García Lorca debe caracterizarse por su poder dramático; oigámosle expresarse sobre esto en su breve ensayo «El teatro es la poesía que se hace humana»:

*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus olores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos*⁵.

Efectivamente, Lorca logra, en muchos de sus dramas,⁶ plasmar lo trágico del hombre.

En *Bodas de sangre* una serie de elementos de proporció-

(2) Aristóteles consideraba que toda tragedia la formaban seis elementos: 1-Argumento, 2-Personajes, 3-Coro, 4-Pensamiento. 5-Dicción y 6-Espectáculo. De todos estos no trataremos Dicción por no ser pertinente a nuestro estudio.

(3) El hecho de que usemos a Aristóteles como modelo en nuestro estudio de los elementos trágicos en *Bodas de sangre* se debe a que creemos que Lorca en esta obra quiso, premeditadamente, acercarse lo más posible a la tragedia griega. El subtítulo de esta obra, "Tragedia en tres actos y siete cuadros", corrobora nuestra afirmación. Ya el profesor Sumner Greenfield, "The Problem of Mariana Pineda", *Massachusetts Review*, 1 (1960), 752-753, discutió sobre la importancia del subtítulo de la obra que estudiamos y cómo en ella se pueden ver características de la tragedia griega.

(4) Al intentar definir en esta sección los temas trágicos fundamentales de *Bodas de sangre*, sabemos somos prematuros. Es nuestro propósito aquí afirmar lo que creemos es el centro de esta pieza, sin analizar verdaderamente las bases de tal conclusión. Hacemos esto, ya que para la siguiente parte del trabajo, donde demostraremos de una forma u otra lo que decimos aquí, tendremos que sustentar una idea predeterminada para poder considerar su validez.

(5) *Obras Completas*. (Madrid: Aguilar, 1963), pág. 1810.

(6) Aquí nos referimos especialmente a su trilogía *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

nes semi-trágicas, tales como pasión, odio, muerte y fatalidad se unen en la creación de una tragedia cuyo tema fundamental es la pérdida de toda esperanza de continuación de una familia,⁷ de una estirpe,⁸ en la figura de su último descendiente⁹.

Cuatro personajes participan en el desarrollo de esta tragedia: la Madre, la Novia, Leonardo y el Novio. Entre los dos últimos tiene lugar el suceso culminante de la obra: ellos se matan.

Por su parte, el papel de la Novia es de una naturaleza doble. Su conducta, su abandono del Novio en la noche de bodas, sirve de excusa para que ambos hombres se maten. También es ella quien al sobrevivir a Leonardo y al Novio, al quedarse sola y virgen, sin haber realizado la función fundamental de toda mujer, ser madre, adquiere proporciones algo trágicas¹⁰.

(7) En la obra se hace mención de cómo muchos familiares del Novio vinieron a la boda. El hecho de que él tuviese familiares no implica que si muere, sin procrearse, su línea de familia no desaparezca. Por tanto, cuando decimos que con él muere, termina, su familia, nos referimos a la familia que surge de la unión de su madre y su padre.

(8) La palabra "estirpe" se usará en este trabajo bajo la acepción dada por la Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1956), pág. 587: "En una sucesión hereditaria, conjunto formado por la descendencia de un sujeto a quien ella [la descendencia] representa y cuyo lugar toma."

(9) RONALD J. DICKSON, "Archetypal Symbolism in Lorca's *Bodas de Sangre*", *Literature & Psychology*, 10, pág. 79, trata brevemente sobre lo que constituye lo trágico en esta obra. También Arturo Barea, *Lorca: The Poet and his People*, traducido por Ilsa Barea (New York: Harcourt, Brace and Co., 1949), se expresó en forma similar a Dickinson (o sea, como nosotros).

Debemos mencionar que recientemente Charles Lloyd Halliburton, "García Lorca, the Tragedian: An Aristotelian Analysis of *Bodas de sangre*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1968), 35-40, consideró los elementos aristotélicos en *Bodas de sangre*. Si bien en varios lugares concordamos con este crítico, en otras ocasiones estamos en desacuerdo con él. Nuestro ensayo ha sido revisado en vistas de esta nueva investigación, cuyas conclusiones hemos asimilado a nuestro artículo (ya nuestro trabajo estaba escrito cuando descubrimos el del señor Halliburton).

(10) Es interesante notar que la figura de la Novia en *Bodas de sangre* rompe con la tragedia griega. En el último cuadro, pág. 1.269, ella le expresa a la Madre, después de la muerte de Leonardo y el Novio, que si todo volviese a ocurrir nuevamente, ella actuaría en la misma forma. Este es un personaje rebelde ante su destino, no se doblega, y nunca admite consigo misma la necesidad de enmendarse. Lo mismo sucede con Macbeth, el cual se niega a arrepentirse, ya que el hacerlo representaría su pérdida del trono; él prefiere morir antes que doblegarse al nuevo rey, Malcolm.

La Madre, por otro lado, nos deja ver lo trágico en la futil pérdida de su hijo; la tragedia que esta muerte representa para ella. A través de la Madre se aprecia lo trágico en *Bodas de sangre*; a través de su actitud para con la extinción de la estirpe, que no es más que la extinción de su vida ya que sus hijos y los hijos de éstos, por implicación, son parte de ella, por ellos corre su misma sangre:

*Pero no así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lami con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella. (1228-1229)*¹¹

La función de estas dos mujeres, la Novia y la Madre, es pues de mayor envergadura en esta pieza que la de los hombres, Leonardo y el Novio¹².

Análisis estructural

Dos figuras en *Bodas de sangre* poseen verdadera proporción trágica: la Novia y la Madre. La estructura de la acción que las rodea, y en la que participan estos dos personajes, demuestra nuestra afirmación.

Bodas de sangre es, sin lugar a dudas, una tragedia. Se aproxima estructuralmente a la de los griegos, y en sus rupturas con los clásicos se acerca muchas veces a la técnica trá-

(11) Cada vez que se cite el texto de *Bodas de sangre* en este trabajo usaremos la edición de *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1963). Junto a cada cita pondremos las páginas correspondientes de esta edición entre paréntesis.

Concordamos con Halliburton, 35, en que la pérdida de descendientes por la Madre es lo que constituye el suceso trágico fundamental de *Bodas de sangre*. Sin embargo, este crítico no pone énfasis en la trágica situación de la Novia. Ello se debe a que él se concentra solamente en los elementos aristotélicos.

(12) En la mayoría de sus dramas, Lorca da a las mujeres papeles más importantes que a los hombres. Al hacer lo mismo en *Bodas de sangre*, continúa una tendencia de su arte.

gica de Shakespeare. La figura de la Novia tiene cierto paralelismo con la de Macbeth¹³; mientras que en la Madre tenemos una aproximación a las ideas de Aristóteles a través del desarrollo de este personaje.

La fuerza del sino y la deficiencia trágica

A lo largo de *Bodas de sangre* hay una serie de presentimientos o indicios (hasta cierto punto predicciones), que apuntan hacia la muerte de Leonardo y el Novio. También las pasiones de la Novia y Leonardo adquieren cierto carácter de inexorabilidad. Sin embargo, creemos que si bien vislumbremos el sino, gracias a su frecuente aparición en la pieza, su influencia no es conminatoria¹⁴. La deficiencia trágica de la Novia, al abandonar al Novio, es lo que en sí causa la muerte de ambos hombres. Rompe entonces *Bodas de sangre* con el concepto griego de la fuerza del sino en la tragedia, y adopta características shakespereanas, más próximas por tanto a las creencias del hombre moderno de occidente¹⁵.

(13) Estructuralmente más que nada.

(14) Discrepamos de Halliburton, 38, cuando dice: "If he [Leonardo] is excused at all, it is because fate wills that he yield to his passions and cannot allow him to surrender his real love, the Novia, to another." Para Halliburton, al parecer, la fuerza que el destino ejerce para con Leonardo es total en *Bodas de sangre*. Este mismo crítico afirma que el sino y una falta moral, por parte de la Novia, son lo que causan la tragedia (págs. 36-37).

(15) FRANCISCO UMBRAL, *Lorca, poeta maldito* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1968), pág. 214, expresa la carencia en Lorca de una visión fatalista-determinista de la vida. En contraste con esta interpretación del sino en Lorca está Robert Lima, *The Theatre of García Lorca* (New York: Las Americas Publishing Company, 1963), págs. 190-191. Oigámosle:

First, there is an obvious concern with Spanish conscience as reflected in everyday existence. As Lorca portrays it, this conscience in turn mirrors the many years of Catholic and Oriental influence imposed upon it. This is the tradition. Next, Lorca places his characters within the embrace of strict codes the barbaric "an eye for an eye" exists at the same moment as the patient lessons of Christianity and these mixed concepts produce the strange and demanding laws of Honor so prevalent in Spain. And these already awkward people, regulated by tradition and codification, are finally pawns in the hands of the very mysticism which they have guarded faithfully through the years. Fate is their master and Fate always leads them to Death.

Efectivamente, es posible imaginarse una pieza teatral donde después de que la Novia ha abandonado por otro hombre al Novio, la primera noche de casados, el Novio sigue su vida como si nada hubiese ocurrido; la olvidaba y así evitaba el suceso sangriento que da lugar a la tragedia. También en *Macbeth*, por ejemplo, Shakespeare pudo haber dejado al "Thane of Cawdor" reinar indefinidamente

Presentimientos

En la naturaleza (a través del «leitmotiv» del caballo, la luna y la personificación de la muerte en la figura de la Mendiga), tenemos predicciones del desenlace sangriento en que terminan las vidas de Leonardo y el Novio. El sonido de los cascos del caballo de Leonardo en la noche, escuchado por la Novia, tiene un cariz dramático:

Novia .
 ¿Tú le viste?
 Criada.
 Sí.
 Novia .
 ¿Quién era?
 Criada.
 Era Leonardo.

después de sus muchos crímenes. Si Shakespeare y Lorca hubiesen modificado sus obras en esta forma, ellas hubiesen perdido su carácter trágico. En ambas tragedias el castigo al crimen, sea este crimen un asesinato o el adulterio, tiene que hacerse, y esto no implica un dominio de las fuerzas del destino sobre la vida de los personajes, sino más bien una reacción normal, hecha en contra de un ataque perpetrado contra alguien.

De interés resulta la opinión de C. Halliburton, 35-36, quien niega que *Bodas de sangre* sea una tragedia ética ya que no se ve en ella el elemento de "justicia poética". Este crítico basa su afirmación en que el final de *Bodas de sangre* está falto de felicidad. Se olvida el señor Halliburton que la Novia recibe con la muerte de Leonardo y el Novio un gran castigo: ella no será nunca fecunda. También con la muerte del Novio es castigada la Madre, que no es más que un ser lleno de odio para con la familia de Leonardo. No se debe olvidar que el concepto de la "justicia poética" no es jurídico, y por tanto no requiere que una falta cometida sea pagada con un castigo de similar intensidad que el error que tuvo lugar. La posición de Halliburton le lleva a afirmar, erróneamente, que *Bodas de sangre* es "a fatal tragedy". De cierto interés es el hecho de que el Novio perezca inocentemente en *Bodas de sangre*, ¿Puede esta muerte caber dentro del concepto de "justicia poética"? El profesor A. A. Parker, en un artículo suyo que entre otras cosas trata del concepto de la "justicia poética" en el teatro del Siglo de Oro ("Spanish Drama of the Golden Age", *Tulane Drama Review*, 4 (1959-1960), 46) nos dice sobre este concepto:

Spanish dramatists present no victims of destiny or mischance, but only of wrongdoing —their own, or someone else's. The principle of poetic justice required not only that the guilty should suffer but also that there should be no innocent victim; even where the tragic character is the victim of wrong done to him by another, it is almost invariably the case that he will have contributed to it by his own fault.

El Novio muere debido a la traición de la Novia y a que él decide ajusticiar a aquéllos que mancillaron su honor. En esta decisión suya reside una falta en él.

Novia. (Fuerte)
¡Mentira! ¡Mentira! ¿A qué viene aquí?
Criada.
Vino.
Novia .
¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua!
(Se siente el ruido de un caballo)
Criada. (En la ventana)
Mira, asómate. ¿Era?
Novia .
¡Era! (1205)

Indiscutiblemente, la Novia aquí se ve estremecida ante el sonido del galope del caballo y lo que esto representa¹⁶.

La luna aparece en la obra como el instrumento que permitirá se consume la muerte del Novio y Leonardo. Ella dará la luz, el cuchillo de luz, que permitirá que ambos combatientes se encuentren:

Luna.
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,

(16) ARTURO BERENGUER-CARISOMO, *Las máscaras de Federico García Lorca* (Buenos Aires: Ruiz Hermanos, 1941), pág. 138; y JUAN VILLEGAS, "El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*". *Hispanófila*, 29 (1967), 21-36, estudian el simbolismo del caballo.

Otra manifestación que asocia al caballo con la sangre que va a ser derramada la tenemos después de la escena en que Leonardo abandona su casa, en un frenesí, al enterarse de la próxima boda de la Novia:

Suegra.
 Las patas heridas,
 las crines heladas,
 dentro de los ojos
 un puñal de plata.
 Bajaban al río.
 La sangre corría
 Más fuerte que agua. (1193)

Este mismo caballo unos pocos versos más abajo pasará a representar la tragedia que se aproxima, y por ello la Mujer le pide no venga:

Suegra.
 ¡Ay, caballo grande,
 que no quiso agua!
 Mujer. (Dramática.)
 ¡No vengas, no entres!
 ¡Vete a la montaña!
 caballo del alba! (1193-1194)

*que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme! (1249)*

.....
*No quiero sombras. Mis rayos
han de entrar en todas partes*

.....
*¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!
¡No! ¡No podrán escaparse! (1250)*

Por su parte, el simbolismo poético de la Mendiga es evidente. En la acotación con que concluye el cuadro I del Acto III, ella nos es presentada como un símbolo de la muerte que todo lo cubre: «Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.» (1261)

También tenemos presentimientos en la Madre contra la Novia, personaje que por su debilidad precipitará la tragedia:

No lo sé yo misma. Así, pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente. (1175)

La deficiencia trágica

He aquí lo que en realidad precipita la tragedia. La Novia desde temprano en la obra demuestra su apatía hacia su próxima boda. En la petición de mano su padre la incrimina: «No debes estar seria», y ella le responde: «Estoy contenta, cuando he dado el sí es porque quiero darlo.» (1200) Ya aquí entreveremos su actitud. La madrugada de la boda vemos que es tristeza lo que siente ante el próximo acontecimiento. En

esta escena la criada le deja ver que todavía puede arrepentirse:

Novia. (Se mira en el espejo) .
Trae. (Coge el azahar y lo mira y deja caer la cabeza abatida]

Criada.
¿Qué es esto?

Novia.
Déjame.

Criada.
No son horas de ponerse triste. (Animosa)
Trae el azahar. (La Novia tira el azahar)
¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona?
¡Levanta esa frente! ¿Es que no te quieres casar?
Dilo.]

Todavía te puedes arrepentir. (Se levanta)
Novia.
Son nubes. Un mal aire en el centro, ¿quién no lo tiene? (1208)

Más tarde, antes de que lleguen los invitados, llega Leonardo. Entre él y la Novia surge una conversación llena de quejas, por haberse casado él con anterioridad, y por el paso que ella va a dar. En esta conversación la Novia nos deja ver que ella está consciente de sus deberes después de casarse:

Un hombre en su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me cerraré con mi marido, quien tengo que querer por encima de todo. (1214)

Después de la boda, la Novia ve a Leonardo y siente dentro de sí agigantarse su ansia de estar con él. Por eso, temerosa de si misma, le dice a su marido que desea estar con él sola, que él la sujete fuertemente para que nadie la pueda arrancar de su lado (1222).

Sin embargo, más tarde la Novia y Leonardo se escapan, huyen. Ambos cometen un crimen, pero es ella la que toma

la iniciativa y quien provoca la confrontación entre Leonardo y el Novio:

Leonardo.

*Ya dimos el paso; ¡calla!,
porque nos persiguen cerca
y te he de llevar conmigo.*

Novia.

¡Pero ha de ser a la fuerza!

Leonardo.

*¿A la fuerza? ¿Quién bajó
primero las escaleras?*

Novia.

Yo las bajé.

Leonardo.

*¿Quién le puso
al caballo bridas nuevas?*

Novia.

Yo misma. Verdad.

Leonardo.

*¿Y qué manos
me calzaron las espuelas?*

Novia.

*Estas que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas.*

¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!

*te pondría una mortaja
con las filas de violetas*

¡Ay, qué lamento, qué fuego

me sube por la cabeza! (1256-1257)

La pasión de la Novia, pasión muy humana,¹⁷ es la que la impulsa a cometer la deficiencia trágica. Su caída se debe a su pasión, al empuje que la pasión de Leonardo tiene sobre ella;

(17) No podemos dejar de hacer mención aquí de la injusta crítica de Angel Valbuena Prat, *Historia del teatro español* (Barcelona: Editorial Noguer, 1956), página 643, sobre la poca realidad humana de los personajes de García Lorca, excepto la Madre.

y todo esto se refleja en el influjo que figuras como la del caballo y la luna ejercen sobre ella (simbólicamente, sobre ambos)¹⁸. Escuchemos a Leonardo referirse a esta influencia de la luna:

*También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa.
Pero voy donde tú vas.
Tú también. Da un paso. Prueba.
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas. (1260)*

Resulta apropiado notar que la figura de la Novia no solamente es un resorte que a través de su deficiencia trágica permitirá la muerte de dos hombres. Tiene su figura proporciones trágicas, no ya en el dilema que la confronta al tener que escoger entre Leonardo y el Novio, sino en su posición después de la muerte de ellos. Antes de que esta muerte se verificara, ella, al igual que Leonardo, había expresado su deseo de mantenerse juntos y sólo separarse con la muerte:

*Novia.
¡Los dos juntos!
Leonardo. (Abrazándola)
¡Cómo quieras!
Si nos separan, será
porque esté muerto.
Novia .
Y yo muerta. (1261)*

Irónicamente, él muere y ella no. Ella va a sufrir algo peor, una muerte en vida. O sea, su deficiencia trágica, su abandono del esposo, ha sido en vano. Al final, todo lo pierde¹⁹. Por eso

(18) En *Macbeth* sucede algo similar. La caída de Macbeth es causada por su ambición, la ambición de su esposa, y la iniciativa dada a ellos por las predicciones de las tres "Weird Sisters".

(19) El crítico Eusebio García-Luengo, refiriéndose al teatro de Lorca, nos dice:

"Toda obra es forzosamente una interpretación o acotación de la vida. Depende su importancia de la riqueza o densidad de ese esquema. Visto a esta luz como esquema vital, el teatro de Lorca resulta pobre, y como penetración en los misterios de la vida resulta también ligero... ..estas ins-

desea la Novia que la Madre la mate, la muerte sería un descanso: «Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos.» (1269) No podemos dejar de sentir compasión, uno de los objetivos de la tragedia griega, por este personaje después de escucharla describir las fuerzas que la devoraban, y cómo cedió ante ellas para no conseguir nada²⁰. Oigámosla describir estas pasiones:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (con angustia.) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría

piraciones [refiriéndose a la cultista y popular] decimos, logran en Lorca una unidad enormemente grandiosa y sugestiva, pero superficial y carente de sustentación trágica, puesto que el alma humana queda casi enteramente desconocida. El fabuloso encanto lorquiano trasplantado al teatro permanece un poco a flor de frase y de verso." [*Revisión del teatro de Federico García Lorca* (Madrid: Política y Literatura, 1951), págs. 16-17.]

Efectivamente, el efecto del verso tiene mucho que ver con nuestra reacción ante el arte de Lorca. Sin embargo, el efecto, por lo menos en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, no es grandioso: es trágico. Nos deja ver Lorca, en estas obras, al hombre ante sus pasiones primarias: deseo carnal, añoranza del amor, instinto maternal, y nos las contrasta con sus frustraciones al no alcanzar sus objetivos. La exposición de estas pasiones primarias va acompañada de temas como la lealtad y el honor (nos referimos en especial a *Bodas de sangre*) y aún va más lejos cuando nos deja ver lo trágico en la muerte de una estirpe. Véanse también las ideas de C. Halliburton, 40, al respecto.

(20) Algo similar le sucede a Macbeth, quien no encuentra tranquilidad en la corona usurpada, sino un gran vacío, vacío que él atribuye a la vida:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,
 Creeps in this petty pace from day to day
 To the last syllable of recorded time,
 And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage
 And then is heard no more: it is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing. (V, v, 19-28.)

[WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragedy of Macbeth, The Complete Works*, ed. por G. B. Harrison (New York: Harcourt, Brace & World, 1952), pág. 1216.]

Nótese que la Novia no expresa textualmente el vacío en que queda a finales de la pieza, Lorca nos deja esto implícito al quedarse ella sola y al sumarse ella a las lamentaciones de la Madre, en el último cuadro. Aquí la Madre lloraba la muerte de su hijo, de su familia.

con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. (1269) ²¹.

Elementos de la tragedia griega

Como hemos dicho en la introducción de este trabajo al considerar los elementos de la tragedia griega presentes en *Bodas de sangre* nos basaremos en la *Poética* de Aristóteles.

Argumento

Para Aristóteles el propósito de la tragedia es crear en el espectador un efecto donde figuran la piedad y el miedo. El papel del argumento en tratar de conseguir estas emociones queda expresado en las siguientes palabras:

«Fear and pity may be aroused by spectacular means; but they may also result from the inner structure of the piece, which is the better way, and indicates a superior poet. For the plot ought to be so constructed that, even without the aid of eye, he who hears the tale told will thrill with horror and melt with pity at what takes place. This is the impression we should receive from hearing the story of the Oedipus.» ²².

Como vemos, para Aristóteles a través de la acción se logran los efectos de piedad y miedo. Oigamos ahora, en términos generales, lo que él quiere decir por argumento:

(21) Esta cita llevó a ANGEL DEL RÍO, *Vida y obras de Federico García Lorca* (Zaragoza, 1952), pág. 131, a afirmar: "He aquí el elemento básico de la tragedia: seres quemados por la pasión honda, contra la que es inútil luchar." Creo que se ha probado en este trabajo que, existe una deficiencia trágica en la Novia, y que, por tanto, la tragedia hubiese podido ser evitada por ella (nótese que lo mismo sucede con Macbeth).

(22) Aristóteles, pág. 42.

«But most important of all is the structure of the incidents. For Tragedy as an imitation, not of men, but an action and of life, and life consists in action, and its end is a mode of action, not a quality. Now character determines men's qualities, but it is by their actions that they are happy or the reverse. Dramatic action, therefore, is not with a view to the representation of character: character comes in as subsidiary to the actions. Hence the incidents and the plot are the end of Tragedy; and the end is the chief thing of all»²³.

Y añade refiriéndose a cómo, a través de la acción, se logra el efecto trágico:

«Actions capable of this effect must happen between persons who are either friends or enemies or indifferent to one another. If an enemy, there is nothing to excite pity either in the act or the intention, except so far as the suffering in itself is pitiful»²⁴.

En *Bodas de sangre*, como hemos dicho, la tragedia no son las muertes del Novio y de Leonardo, ya que ambos eran enemigos y tal desenlace era algo natural. En esta pieza lo trágico surge de lo que tales muertes representan: la soledad de la Novia que con su deficiencia trágica la propicia²⁵, y, lo que es aún más trágico, la desaparición de toda esperanza de continuación de la estirpe.

En la tragedia griega el incidente trágico tiene lugar habitualmente entre personas cercanas unas a otras, por ejemplo, un hermano que mata a su hermano²⁶. Con Lorca tenemos un desarrollo del incidente trágico; en *Bodas de sangre* este incidente, la muerte del Novio, por implicación, crea una tragedia: el final de una línea de sangre, de una familia.

(23) Aristóteles, pág. 34.

(24) Aristóteles, pág. 42.

(25) Esta manifestación trágica ya ha sido considerada.

(26) Aristóteles, pág. 42.

Para Aristóteles, los mejores argumentos²⁷, los Complejos²⁸, son aquéllos que dejan ver «Inversión de Intención» y «Reconocimiento»:

«Reversal of Intention is a change by which the action veers round to its opposite, subject always to our rule of probability or necessity. Thus in the Oedipus, the messenger comes to cheer Oedipus, and free him from his alarms about his mother, but by revealing who he is, he produces an opposite effect»²⁹.

«Recognition, as the name indicates, is a change from ignorance to knowledge, producing love or hate between the persons destined by the poet for good or bad fortune. The best form of recognition is coincident with a Reversal of Intention, as in Oedipus. There are indeed other forms. Even inanimate things of the most trivial kind may sometimes be objects of recognition. Again, we may recognise or discover whether a person has done a thing or not. But the recognition which is most intimately connected with the plot and action is, as we have said, the recognition of person. This recognition, combined with Reversal, will produce either pity or fear; and actions producing these effects [sobre los espectadores] are those which by our definition, Tragedy represents»³⁰.

En *Bodas de sangre* tenemos presentes estas ideas de Aristóteles, «Inversión de Intención» y «Reconocimiento», a través de la figura de la Madre³¹.

Al comenzar la pieza vemos a la Madre y al Novio ha-

(27) Cuando decimos "los mejores argumentos" es porque Aristóteles se refirió también a ellos en igual forma (págs. 38 y 39).

(28) Aristóteles, pág. 39.

(29) Aristóteles, pág. 39.

(30) Aristóteles, pág. 39.

(31) C. Halliburton, 35 y 37, considera a su vez el argumento de *Bodas de sangre* como complejo.

blando. El le participa a ella sus deseos de casarse con la Novia. La Madre expresa entonces sus reparos, algo dentro de sí cuando se la nombran le hace sentir como si le «dieran una pedrada en la frente» (1175), este pasaje ha sido citado con anterioridad en este trabajo). Por fin ella accede a la petición de su hijo y dice:

Sí, sí; y a ver si me alegras con seis nietos, o los que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí. (1177)

Para la Madre lo mismo es un hijo que un nieto; ambos representan la continuación de su estirpe. A lo largo de la obra ella nos deja ver su aversión por las navajas, armas fatídicas que le quitaron a su esposo y a un hijo:

¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo si viviera. Que viviría caliente y macho como era, si los hombres no hubieran inventado las navajas. (1199)

Los Félix son para ella sus enemigos, los que le mataron lo suyo:

Es verdad... Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (Entre dientes.) Félix que llenárseme de cieno la boca (Escupe), y tengo que escupir por no matar. (1182)

Me duele hasta la punta de las venas. En la frente de todos ellos yo no veo más que la mano con que mataron a lo que era mío. (1227)

Ella, la Madre, es un personaje desgarrado; los Félix le han robado a sus seres más queridos. Refiriéndose a la muerte de su hijo nos deja ver cómo para ella sus retoños son su continuación.

Con la boda, la Madre espera una continuación de su estirpe, y todo lo contrario sucede ya que su hijo muere a manos de Leonardo. O sea, el recurso Aristotélico de «Inversión de Intención» está presente aquí.

Lo mismo sucede con el «Reconocimiento», el cual es explotado por Lorca. La Madre al ver a su hijo muerto comprende que esto se debe a la Novia y un fuerte odio contra ella la domina:

Por eso pregunto quién es. Porque tengo que reconocerla para no clavarle mis dientes en el cuello. ¡Víbora! (Se dirige hacia la Novia con ademán fulminante; se detiene.) (1268)

Por culpa de la Novia se siente la Madre pobre, carente de hijos:

He de estar serena. (Se sienta.) Porque vendrán las vecinas y no quiero que me vean tan pobre. ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que llevar a los labios. (1268)

El odio de la Madre para con la Novia va más allá del hecho de que esta mujer ha mancillado el buen nombre de su hijo muerto; y esto está patente en su respuesta a la Novia cuando ella dice que todavía es virgen:

Novia.

¡Déjala! Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.

Madre.

Calla, calla; ¿qué me importa eso a mí? (1269)

La trágico no es el honor mancillado, sino la muerte. No la muerte de dos hombres. La muerte por la que la Madre sufre aquí es por la de su hijo, el último de su estirpe.

Otra parte del argumento de gran importancia, junto a la «Inversión de Intención» y el «Reconocimiento», es el «Incidente Trágico»:

«The Tragic Incident is a destructive or painful action, such as death on the stage, bodily agony, wounds, and the like»³².

(32) Aristóteles, pág. 40.

En *Bodas de sangre* las muertes de Leonardo y el Novio tienen lugar fuera del escenario. Sin embargo, no por ello pierde magnitud el hecho, ya que la Mendiga, la muerte misma, nos describe en forma poética como sucedió esto:

*Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes
quietos al fin entre las piedras grandes,
dos hombres en las patas del caballo.
Muertos en la hermosura de la noche.
(Con delectación.)
Muertos, sí muertos.*

.....
*Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
Los dos cayeron, y la novia vuelve
teñida en sangre la falda y cabellera.
Cubiertos con dos mantas ellos vienen
sobre los hombros de los mozos altos.
Así fue; nada más, Era lo justo.
Sobre la flor de oro, sucia arena. (1266)*

Personajes

Aristóteles en su *Poética* enumera las cuatro características que deben buscarse al crear un buen personaje:

*«First, and most important, it must be good.
Now any speech or action that manifests moral purpose of any kind will be expressive of character; the character will be good if the purpose is good...
The second thing to aim at is propriety...
Thirdly, character must be true to life...
The fourth point is consistency; for though the subject of imitation, who suggested the type, be inconsistent, still he must be consistently inconsistent»³³.*

(33) Aristóteles, pág. 43.

Los principales personajes en *Bodas de sangre* son la Madre, la Novia, Leonardo y el Novio³⁴. Todos menos el Novio se hallan muy lejos de ser bondadosos. Las demás características por las cuales Aristóteles aboga puede decirse que las poseen estos cuatro personajes.

Algo en que todos rompen con el concepto griego y aún shakesperiano de la tragedia es el hecho de que ellos no son personajes pertenecientes a altas esferas sociales, a la nobleza³⁵.

Otro punto de concordancia con la tragedia griega es el uso dado a dos Muchachas y a una Niña, a la Luna y a la Mendiga. Ambas, la Luna y la Mendiga, son como personificaciones, respectivamente, de la mensajera de la muerte y la muerte misma. Las dos Muchachas y la Niña nos recuerdan a las Parcas, dueñas de la vida de los hombres, cuya trama hilaban³⁶.

Estos últimos tres personajes permiten que la obra se eleve a un plano sobrenatural, algo que nos recuerda al «Deus ex Machina» de los griegos³⁷.

(34) El problema con el Novio es que su importancia resulta más bien de su muerte, de lo que ella significa, y no de sus acciones en la pieza.

(35) Aristóteles nos dice: "Epic agrees with Tragedy in so far as it is an imitation in verse of characters of higher type. (Pág. 33.)"

(36) Las Parcas son tres deidades de los infiernos en la mitología griega y latina. Sus nombres son Cloto, Laquesia y Atropos. Se les conoce en inglés como "the Fates". Véase a J. E. ZIMMERMAN, *Dictionary of Classical Mythology* (New York: Bantam Books, 1964), págs. 37-38.

Es interesante observar que en *Bodas de sangre* las dos Muchachas están devanando una madeja roja, color de la sangre, al mismo tiempo que Leonardo y el Novio se matan. En una acotación se nos dice: "Dos muchachas vestidas de azul oscuro están devanando una madeja roja." (1261.) Nótese que EDWIN HONIG, *García Lorca* (New York: New Directions Books, 1963), pág. 158, considera que las Parcas son más bien los tres Leñadores; esto nos sorprende ya que las Parcas eran mujeres e hilaban, y como hemos visto hay otros dos personajes que hacen esto en la obra.

(37) Honig, pág. 158, menciona esta similitud con la técnica de los griegos. Creemos que Lorca sigue bastante el uso que, según Aristóteles, debía dársele al "Deus ex Machina". Escuchemos lo que dice la *Poética* al respecto: "It is therefore evident that the unraveling of the plot, no less than the complication, must arise, out of the plot itself, it must not be brought about by Deus ex Machina..." (Pág. 44.)

La aparición inesperada de las dos Muchachas y la Niña y aun la luna no consideramos contribuyan a la solución o desarrollo del argumento. Mas bien reafirman en una forma poética la muerte de Leonardo y el Novio. Véanse las valiosas opiniones de Honig al respecto, pág. 162.

Coro

Para Aristóteles el coro «should be regarded as one of the actors; it should be an integral part of the whole, and share in the action...»³⁸

Si bien hay coro en *Bodas de sangre*, su función es más bien para contribuir al efecto trágico y no la de un personaje. Carece la pieza de una entidad llamada propiamente coro. Lo que nosotros estamos considerando coro son más bien diálogos o comentarios poéticos entre varios personajes menores³⁹. Ejemplos de esos diálogos lo son: la canción epitalámica en las páginas 1216 a 1220, 1222 a 1223 y 1224 a 1225; los Leñadores, quienes discuten la huída y la posible muerte de los amantes, páginas 1245 a 1248 y en la página 1255. Oigamos este último:

Leñador 1.º

¡Ay muerte que sales!

Muerte de las hojas grandes.

Leñador 2.º

¡No abras el chorro de sangre!

Leñador 1.º

¡Ay muerte sola!

Muerte de las secas hojas.

Leñador 3.º

¡No cubras de flores la boda!

Leñador 2.º

¡Ay triste muerte!

Deja para el amor la rama verde.

Leñador 1.º

¡Ay muerte mala!

¡Deja para el amor la verde rama!

Otros ejemplos de coro son el de las Muchachas devanando y la Niña, páginas 1261 a 1267; y la oración fúnebre de la Mu-

(38) Aristóteles, pág. 48.

(39) Estos diálogos poéticos bien pueden ser canciones. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna acotación que establezca esto.

jer, la Madre, la Novia, la Niña y las Mujeres, páginas 1270 a 1272.

Pensamiento

Desempeña un papel importante el «Pensamiento» en la tragedia según Aristóteles; oigámosle:

«Thought... is the faculty of saying what is possible and pertinent in given circumstances»⁴⁰.

«Under Thought is included every effect which has to be produced by speech, the subdivisions being, —proof and refutation; the excitation of the feelings, such as pity, fear, anger, and the like; the suggestion of importance or its opposite»⁴¹.

Es indudable que a través de *Bodas de sangre*, García Lorca logra que su lenguaje, el lenguaje de su obra, exprese la intensidad de lo que sucede. En muchos lugares de esta pieza las palabras son usadas en forma concisa, llegando el dramaturgo hasta parecernos lacónico. Lorca en estos pasajes desea impregnar sus palabras con todo el dramatismo que la pieza encarna⁴². Al comienzo de la obra este laconismo nos obliga, nos impulsa, a leer gracias a su impacto dramático sobre nosotros los lectores (o espectadores):

Novio. (Entrando)
Madre.
Madre.
¿Qué?
Novio.
Me voy.

(40) Aristóteles, pág. 35.

(41) Aristóteles, pág. 48.

(42) GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Federico García Lorca* (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1954), pág. 193, y OFELIA MACHADO BONET, *Federico García Lorca. Su producción dramática* (Montevideo: Imprenta Rasgal, 1951), pág. 85, concuerdan con este dictamen. Sin embargo, inexplicablemente, del Río, pág. 137, considera este laconismo dramático una falta de Lorca.

Madre.
 ¿Adónde?
Novio.
 A la viña. (Va a salir)
Madre.
 Espera.
Novio.
 ¿Quieres algo?
Madre.
 Hijo, el almuerzo. (1171-1172)

Otros ejemplos donde el uso conciso de las palabras nos da el mismo efecto los tenemos en la conversación de Leonardo y su mujer, en la casa de ambos, páginas 1188-1189; o cuando Leonardo va a ver a la Novia en la madrugada de su boda, páginas 1210-1211.

Hay en la conversación de algunos personajes cambios de intensidad que reflejan los incidentes que están ocurriendo. Un magnífico ejemplo lo tenemos en la escena después de la boda: todos buscan a la Novia y nadie a ciencia cierta sabe donde está; creándose un atmósfera que aumenta de intensidad minuto a minuto, un aire lleno de dudas que desaparece sólo cuando la Mujer llega gritando que Leonardo y la Novia han huído⁴³. Nótese que las acotaciones contribuyen a la creación de esta atmósfera:

Criada. (Entrando)
 Y la niña, ¿dónde está?
Madre. (Seria)
 No lo sabemos.
(Sale el Novio. Entran tres Invitados)
Padre. (Dramático)
 Pero, ¿no está en el baile?
Criada.
 En el baile no está.
Padre. (con arranque)
 Hay mucha gente. ¡Mirad!

(43) Véase desde la pág. 1.241, donde comienza a ser creada esta atmósfera, hasta la pág. 1.243, donde culmina.

Criada.
¡Ya he mirado!
Padre. (Trágico)
¿Pues dónde está?
Novio. (Entrando)
Nada. En ningún sitio.
Madre. (Al Padre)
¿Qué es esto? ¿Dónde está tu hija?
(Entra la Mujer de Leonardo)
Mujer.
¡Han huído! ¡Han huído! Ella y Leonardo. En el
[caballo
Van abrazados, como una exhalación. (1243)

Espectáculo

Según Aristóteles, la parte menos artística de la tragedia, la que posee menos conexiones con el arte de la poesía, es el «Espectáculo». El efecto creado por él depende más de la trama que del poeta ⁴⁴.

Sin embargo, tenemos ciertos apuntes escenográficos en *Bodas de sangre* que contribuyen al efecto general de la obra. Estos apuntes se esparcen a lo largo de la pieza y evolucionan en forma paralela a la acción ⁴⁵. Se centran ellos más bien alrededor del colorido que debe caracterizar una escena. Tres locales son descritos en los tres primeros cuadros: la casa del Novio, amarilla; la casa de Leonardo, rosa y la casa de la Novia, que es esencialmente blanca aunque se ven lazos rosados y jarras azules.

Antes de la boda, tenemos a la Novia en un traje negro. Quizás Lorca quiere indicar a través de este vestido los sentimientos de la Novia para con la ceremonia, sentimientos negativos. Otra posibilidad, es que el negro sea un indicio de la muerte que se avecina ⁴⁶.

(44) Aristóteles, págs. 35-36.

(45) Para C. Halliburton, 36, Lorca no se valió del espectáculo para conseguir el efecto trágico que buscaba.

(46) Nótese que a veces en España las novias se casan con trajes negros.

El último cuadro del segundo acto tiene lugar fuera de la cueva donde reside la Novia. Los invitados se reúnen allí para celebrar la boda. El ambiente es sombrío:

Entonación en blancos grises y azules fríos. Grandes chumberas. Tonos sombríos y plateados. (1225)

Posiblemente, la descripción de este lugar es una anticipación, ya por la frialdad o el carácter sombrío de los tonos, de las muertes que van a ocurrir.

El sexto cuadro, que tiene lugar en el bosque, se caracteriza por su ambiente oscuro. Es en este cuadro cuando Leonardo y el Novio se matan.

Finalmente, el último cuadro se nos presenta como un vivo exponente de la blancura total. El apunte escenográfico resulta muy significativo:

Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva. (1261)

El exceso de color blanco en esta acotación bien puede estar haciendo referencia a la virginidad de la Novia, a su esterilidad (o a la esterilidad de la muerte). El hecho de que la habitación tenga una atmósfera de iglesia da fuerza a nuestra afirmación.

Lorca y la tragedia

Hasta aquí hemos analizado las distintas manifestaciones trágicas en *Bodas de sangre*. Se ha visto la existencia de dos tragedias, la de la soledad de la Novia y la del finalizar de una estirpe. La Madre, en esta última, es el vehículo que nos facilita su comprensión.

Estructuralmente se ha discutido el uso de la deficiencia trágica y la fuerza del sino en la pieza. También se han considerado las influencias de la tragedia griega en esta obra. No cabe duda de que *Bodas de sangre* es una tragedia⁴⁷ (no sólo por la coincidencia estructural entre ella y otras como *Oedipus* y *Macbeth*). *Bodas de sangre* es por encima de todo una tragedia porque de esta obra emana un gran efecto trá-

(47) Hay que notar que para, el profesor Calvin Cannon; "Yerma as Tragedy", *Symposium*, 16 (1962), 85, *Bodas de sangre* no es una tragedia, sino lo que él llama "pre-tragic". Escuchémosle:

"*Bodas de sangre* is so close to the original mythic and ritual source of tragedy that it is perhaps better described as pre-tragic. Its characters still belong more to the community than to themselves; they are not heroes but unindividuated parts of ancient folkways, living still with the original terror without questioning it or seeking to challenge or understand it. They and their cosmos are one. They do not rebel against it because they do not see it as external to themselves; they do not distinguish between human and divine worlds. Although the tragic tone is there, Lorca has not brought the characters of *Bodas de sangre* to question the mysterious powers that bow them down. At the end of the play, the women join the Mother in her hymn to the little knife, bewildered but acquiescent.

Nuestra respuesta a esta evaluación es que:

- 1.—Los personajes en *Bodas de sangre* poseen personalidades definidas.
- 2.—Ellos se oponen al mundo que los rodea: la Madre ataca verbalmente a los cuchillos, símbolos de la maldad humana (1172); y la Novia y Leonardo tratan de comprender el por qué ellos actúan en la forma en que lo hacen, y cuando se dan cuenta que es algo más poderoso que ellos mismos, deciden marcharse a un lugar lejano donde nadie los conozca. Ellos no forman una unidad con su cosmos, ellos tratan de rebelarse y huyen.
- 3.—Efectivamente, los personajes de *Bodas de sangre* no distinguen entre lo humano y lo divino en una forma abierta. Sin embargo, lo hacen implícitamente. Hay que comprender que este es el siglo XX, y que va en contra de nuestra visión de la vida el pensar en términos de dioses que se inmiscuyen en nuestros asuntos.
- 4.—Al final de la pieza, las mujeres se unen a la Madre en su himno al pequeño cuchillo. Aquí ellas se ven aturdidas y distantes de la conformidad a que se refiere el profesor Cannon. Su protesta no implica una rebelión, o un grito giganteo. Sin embargo, al usar la palabra "cuchillito" su inconformidad queda patente: se nos deja ver, a través de la ironía del diminutivo, cómo un pequeño cuchillo está capacitado para arrancarle la vida a un hombre. Su protesta está latente en el propósito de su himno; ellas cantan contra el objeto que causó la muerte, algo que carece de la suficiente dignidad para hacer esto:

Novia.

Y esto es un cuchillo,
un cuchillito
que apenas cabe en la mano;
pez sin escamas ni río,
para que un día señalado, entre las dos y las tres,
con este cuchillo
se queden dos hombres duros
con los labios amarillos. (1272)

Cabe preguntarnos ¿qué quiere decir Lorca con "un día señalado"? ¿Quién señala este día fatal? Observemos que en estas líneas no son los hombres los

gico. Federico García Lorca alcanza en su teatro la vena trágica de Sófocles y Shakespeare:

«Each dramatist [refiriéndose a Sófocles, Shakespeare y Garcia Lorca] presents to us intuitively and with great force almost inexpressible qualities of humanity. Each play is ultimately about us. The ability to move people shatteringly, to make them feel afresh old and highly poignant emotions, to make an audience tremble on the verge of greatness, is what is common to them and what is common to great tragedy»⁴⁸.

LUIS GONZÁLEZ DEL VALLE

que determinan el Incidente Trágico; hay una breve mención a otra fuerza. Ambas, la protesta contra las navajas y la ironía del cuchillito asesino, van en contra de la posición del profesor Cannon.

(48) HOGAN, pág. 3. En este libro se critica *La casa de Bernarda Alba*. Creemos que estas palabras son pertinentes también para *Bodas de sangre*.