REPUBLICA ARGELINA DEMOCRATICA Y POPULAR.
MINISTERIO DE LA ENSEÑANZA SUPERIOR.



FACULTAD DE LENGUAS EXTRANGERAS.
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA.

Tesis de Magister.

Opción: Literatura española.

El Estudio Estructural Comparativo de las obras de Federico García Lorca:
Bodas de sangre-Yerma – La Casa de Bernarda Alba

Presentada públicamente por:

S^{R}. BOUDJORF ABDELKADER.

Miembros del Tribunal:

S^{R}. DERRAR ABDELKHALEK.	M.C.A.	Universidad de ORAN.	Presidente.
S^{R}. CHOUCHA ZOUAOUI.	M.C.A.	Universidad de ORAN.	Director.
S^{R}. OUNANE AHMED.	M.C.A.	Universidad de ORAN.	Vocal.

Año universitario: 2018 -2019.

INDICE GENERAL.

Introducción……..

Primera parte:

1.1- Ideología en las tres obras Bodas de sangre –Yerma – La Casa de Bernarda Alba…….

1.2 **Estudio general**:
–Las características del teatro de Federico García Lorca…….
–Temas – Tendencia – Lenguaje……...

1.3- **Unidad de las tres obras:**
-La idea de trilogía…….....
-Trilogía de ‘‘la tierra española’’……
-Trilogía de la sexualidad: Amor- deseo-pasión……
-Trilogía del tema de la muerte……..
-Cumplimiento de un destino……..
-Los dramas de consciencia individual y tragedias de consciencia colectiva…….

Segunda parte:

2.1- La Casa de Bernarda Alba: Drama andaluz…….
2.2- Drama de las mujeres en los pueblos andaluces……...
2.3- El deseo frente a las normas: Principio de autoridad y principio de libertad……
2.4- El deseo de la libertad y el impulso de amor…….
2.5- La mujer entre la ley social y la ley natural……...
2.6- El enfrentamiento entre la moral y el deseo de libertad……

Estudio y análisis de las tres obras: (Argumento –Personaje).
2.1.1 - Bodas de sangre…….
2.1.2 - Yerma……
2.1.3 - La Casa de Bernarda Alba…….

2.2.1 - **La Casa de Bernarda Alba**:
- ¿Realismo? …….
- Realismo: Elementos de carácter realista……
–Realidad y poesía…….
- El lenguaje poético……..
- El valor simbólico……

Tercera parte:

-**Análisis y estudio morfológico de la obra:** La Casa de Bernarda Alba:
3.1- Estructura externa. Los tres actos – las unidades- el contenido.
3.2- El titulo……
3.3- El lenguaje del personaje (el discurso)……
3.4 –El estilo: Lenguaje y expresiones- formas de expresión – las acotaciones – (diálogos de acotaciones- diálogos de acciones)……

-**Estudio del texto primario**:
3.1.1- las apartes- los monólogos – los diálogos……
3.1.2- El dialogo Las replicas- dialogo según contenido……

Cuarta parte:

- Estudio del personaje en la obra: La Casa de Bernarda Alba**.**
4.1-Los nombres del personaje (nombres propios- nombres descriptivos)……
4.2- Los tipos de personajes (personajes visibles-personajes invisibles: aludidos)…
4.3- Relaciones entre el personaje (visible)……....
4.4-La auto-definición del personaje.
4.5- El modelo actancial (el actante): El cuadrado de Greimas……..

Apéndice:

-El influjo ‘‘ibsiano’’ de Ibsen……..
-Lecturas e interpretaciones de la obra La Casa de Bernarda Alba……
-Definiciones de Tragedia –Drama……

Conclusión:…….

Introducción

A Federico García Lorca se le considera como un gran genio en el dominio de la dramaturgia contemporánea española y universal. Su fama ha franqueado las fronteras de su país, porque, Lorca supo dejar sus huellas en el teatro y en la poesía, tocando así, los temas clásicos-populares (en el teatro) y temas humanistas (en la poesía).

Por esa razón, y desde que me puse a estudiar a Lorca, sentí un gran placer y el gozo al leer su poesía y sus obras teatrales. Porque, en éstas, notamos la variedad en su creación literaria y así que, cada obra suya, se caracteriza por su viveza con su voz, su tono y su propio estilo. Además, lo que me fascinó y atrajo, fue y es su asombrosa capacidad de abarcar los antagonismos que se consideran elementos propios a él en sus obras teatrales, como lo testimonia André Belamich:

> "Hombre doble, desdoblado hasta la dicotomía, su genio se extiende a los contrarios mas absolutos principalmente durante los seis últimos años de su vida despiadadamente tronchada."[1]

Pues, con su alma inmensa, Lorca como genio dramaturgo y maestro a la vez, supo como hacer dialogar en parejas: La denuncia de las apariencias con el amor a la vida frente al rechazo desesperado del "**estar en**" el mundo y la aceptación de la condición humana. Estas, son dos tendencias que se oponen y se refuerzan en su obra poética: Poeta en Nueva York - Romancero gitano y así como en sus tres teatrales: Bodas de sangre (1932), Yerma (1934) y en La Casa de Bernarda Alba (1936). Por ese caso, estas tres obras en general y La Casa de Bernarda Alba en particular, suscitaron un gran interés por parte de los críticos, pues y a esa razón, dicha obra conoció varias lecturas, muchos comentarios y diferentes interpretaciones.

Objetivos de la investigación

Es lograr establecer, a través de unas lecturas y críticas de unos escritores en la práctica teatral, tras una dilatada experiencia, un acercamiento científico que me facilita llevar a fin este trabajo. Para mí, el objetivo esencial de la investigación, es mostrar porque Lorca como dramaturgo hizo de *la condición humana y la condición femenina*, el tema principal y fundamental que logró introducir en estas tres obras teatrales. Dicho tema me ha incitado a tomar en consideración como problemática para desarrollarlo a lo largo de mi trabajo. Además, otro elemento esencial que me motiva, la presencia dominante de la *Mujer* como protagonista en las tres obras: La Novia en Bodas de sangre, Yerma en Yerma y finalmente Bernarda en La Casa de Bernarda Alba. Es esta presencia femenina *especial* que intento enfocar con más precisión en mi exposición.

Señalo, que en éstas, voy a demostrar cuál es la importancia de *esta presencia* de *la mujer* como personaje clave y que simboliza para el escritor. A partir de este planteamiento y de un plano adoptado, busco hallazgos y herramientas que me permitirán definir si las tres obras citadas se consideran una *trilogía o no* y al mismo tiempo, si son *dramas o tragedias*. Porque, en sus obras teatrales se encierran las características más relevantes del mundo social español, sobretodo el mundo andaluz, tanto en sus tragedias como en algunos de sus dramas y farsas. En esa línea, muchos de críticos piensan que el titulo común a esas tres obras, es: *Dramas de Mujeres en el campo andaluz.*

En todas ellas, y con respeto al género de cada una, noto que Lorca desarrolla bien *el concepto de la moral* que se resume en: la honra- el orgullo de la herencia "limpia" y la reputación sin "mancha". Estos elementos se presentan (en sus obras) con todos sus atributos raciales (aquí las castas) y trágicos, con un marcado sello en el fondo de esas vidas desgarradas por sentimientos de pasión, de amor y de vergüenza.

Dichos elementos me han dirigido a hacer un *acercamiento científico* a partir de un estudio comparativo y distintivo entre las tres obras para intentar clasificarlas dentro el género: *Tragedia –Drama*.

Este trabajo que presento recoge estudios y conceptos de análisis presentados bajo métodos científicos a partir de teorías para poder dinamizar y motivar mi investigación. Gracias a esas herramientas, puedo aludir que en las tres obras y de manera simple y lógica a, temas, subtemas, títulos, subtítulos, principios y conceptos (moral- libertad- autoridad).

Mi trabajo se presentará en *cuatro partes* distintas en las cuales se enfocan estudios y análisis a partir de métodos y teorías para poder llevar a bien esta investigación. A mi parecer, el método estructuralista va a ser el más eficaz y de gran apoyo para el análisis estructural, temático y dramático de cada obra. Pues, y a lo largo de esa labor, se destaca que el trabajo consiste en poner en evidencia el análisis temático (de las tres obras) a partir de unas críticas, lecturas e interpretaciones de unos escritores que me han servido de referencia. El método aplicado no es completamente de teorías literarias aparte de lo estilístico y semiótico, para acercar más o menos al método estructuralista de L. Goldman. Los métodos usados son de análisis de texto y de la representación en materia teatral, profundizada a la vez en los conceptos de dramaturgia y semiótica, relacionados al tema.

Cabe señalar que en dichas partes, también enfoco importantes estudios sobre el personaje, el estilo, el lenguaje y los diálogos que se consideran como características típicas, omnipresentes y esenciales en una obra teatral.
Para bien lograr establecer todo esto, mi trabajo recoge métodos y procesos tal como el Cuadrado de Greimas y Courtes por ser simples y no complicados en el análisis actancial (del actante) y una terminología *especial* en el dominio teatral a partir del Diccionario del teatro de P. Pavis para situar cada termino estudiado con el fin de aclarar las divergencias existentes en el uso del vocabulario critico en función de los métodos de la *tradición histórica* en el teatro.

Con esas vertientes teóricas que avalan la dramatización como herramienta didáctica, se puede profundizarse también en los estudios semióticos y semánticos sobre el saber comunicativo y estructural del teatro lorquiano.

En esta investigación importa promover, desde las didácticas que emanan de la práctica teatral, enfoques y conceptos nuevos (por parte de nuevos escritores), a esa razón, señalo que dicha investigación responde a una metodología *exploratoria,* donde y a través de lecturas,

comentarios e interpretaciones de grande escritores y críticos en la práctica teatral, diseñar un poco el modelo o el tipo de mi trabajo.

Para aclarar, llevo la intención a los lectores que el aval básico de mi investigación consiste en recoger y explorar opiniones, lecturas, teorías y criticas. A partir de un sistema de citas que me ha permitido efectuar un recorrido sistemático a través del ‘*laberinto*’ de la critica teatral, situar cada termino estudiado para exponer a continuación las dificultadas teóricas en practica para que este trabajo sea un acercamiento científico y que su problemática sea bien trazada para permitir a otros investigadores de proyectar e implicarse más en este dominio.

1.1. La ideología y las tres obras: (la historia en las obras)

Bodas de Sangre (1932) es la tragedia del amor imposible por causa de las estructuras sociales que los personajes tratan de romper desesperadamente. Lorca sacó la anécdota de esta obra de un suceso acaecido en el campo de Nijár (Almería).

La llegada del bienio de derechas (derecha política) podría ser elemento importante que explicaría el proceso de radicalización en la tragedia lorquiana posterior. "Efectivamente, el triunfo de las derechas suponía la llegada al poder de un conglomerado ideológico que podía significar (y de hecho así fue) el desmoronamiento de la republica burguesa, ya que precipitaría la radicalización de la izquierda revolucionaria". [1]

Era el fin del mundo para la pequeña burguesa, cuyo sentimiento de frustración pudo producir, una obra que, como Yerma (1934) podría responder a una estructura de visión trágica. La falta de fecundidad de una mujer, casada por sus padres y que había en su maternidad toda perspectiva de futuro va, poco a poco, radicalizando a Yerma, que acabar por asesinar a su marido, en el que cifraba toda esperanza de realización futura, y con el esposo mata al hijo: "¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!" (p.214 Fin de "Yerma").

Finalmente, viene la última obra de Lorca, La Casa de Bernarda Alba; en la que el autor y en el espacio cerrado de la casa, plantea la "tragedia" del poder arrogante, firme y ciego.

Bernarda Alba (la madre) impone su ley en su casa, ley inhumana e injusta, pero apoyada en que ejerce sobre sus hijos. Es la ley del más fuerte (Bernarda – Madre) la que impone sobre los débiles por orden social (sus criadas) y por orden familiar (sus hijos), que escapan por la puerta de la locura (la abuela)) o se enfrentan a su final trágico (Adela), porque sin esperanza de cambiar el sistema, en el suicidio.

En La Casa de Bernarda Alba se oyen 'rugir", entre estériles esfuerzo hacerlas callar las hijas furiosas que padecen de la sed de amor y de libertad.

En conclusión, el teatro de Lorca puede resumirse en dos palabras: Poesía- dramática. No porque todo está escrito en verso, pues, las mejores piezas están en prosa como: La Casa de Bernarda Alba, sino por el hálito poético (aquí el lenguaje poético) en que envuelta la acción hasta en las piezas más realistas.

[1] Prólogo e Introducción de John Crispin, La casa de Bernarda Alba.

1.2. Estudio general:

- Características del Teatro de Lorca:

Su teatro abarca tres formas:

1- De inspiración romántica, con evocaciones del siglo XIX: Mariana Pineda y Doña Rosita La Soltera o El Lenguaje de Las Flores.

2- De pura farsa, con predominio de lo caprichoso y burlesco: La Zapatera Prodigiosa y Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín.

3- De tema popular y ambiente trágico: Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba.

- Las dos tragedias y el drama lorquianos:

El dramaturgo F. García Lorca afirmó una y otra vez, que Bodas de Sangre y Yerma eran tragedias, lo que equivale a decir al menos tal afirmación es conscientemente.

Según Allen Joseph y Juan Caballero[2], en su análisis en cuanto a la clasificación de estas obras en el teatro lorquiano, afirman que no pueden y no quieren probar si Yermaes una tragedia o no, pero creen poder diferenciar la técnica, el modo de tratarla y de presentarla.

Demuestran también que; con Bodas de Sangre y Yerma, Lorca intentócrear dos tragedias y todo esto en función de clasificar en última instancia, La Casa de Bernarda Alba, que nunca llamó tragedia, sino drama. Otros criterios insisten en decir que Bernarda Alba, constituye una tercera tragedia de un "Trilogía trágica". Según ellos, Allen J. y J. Caballero; el error viene inducido por parte de Lorca mismo, quien habló de una trilogía, porque son tres obras que tienen muchos elementos en común: Enfoque de problemas sexuales-mujeres como protagonistas-la muerte al final de cada obra y el campo andaluz como fondo (espacio) dramático.

Allen Joseph y Juan Caballero notan que el número "tres" es accidental y no implica trilogía necesariamente.

Bodas de Sangre y Yerma son dos tragedias de una proyectada trilogía trágica. Bernarda Alba es ya otro estilo otro procedimiento, otro género y otro experimento.

Pues, para ellos, existe también una gran diferencia entre el estilo de Bernarda Alba y las dos obras: Bodas de Sangre y Yerma. Lo que tienen en común es el trasfondo: el campo andaluz y sus

[2] Federico García, Lorca, La casa de Bernarda Alba, introducción de Allen J. y J. Caballero. Edición A.J y J. C. Cátedra. P.45.

campesinos como personaje clave en las tres obras. Ellos lo definen como "el **fenómeno – andaluz**".[3]

Lorca declaró: "…Bodas de Sangre es la primera parte de una trilogía dramática de la tierra española. Estoy; precisamente estos días, trabajando en la segunda, sin aun…Tema, la mujer estéril…" [4](II, 912)*

Está claro que; desde un principio, Lorca quiere escribir una trilogía trágica.

- ¿Por qué trilogía?

Francisco Ruiz, Ramón dice: "…no es arbitrario suponer que la estructuración tripartita tiene como modelo ideal la clásica trilogía de la tragedia griega."[5]

Lorca afirmó, otra vez: "Ahora voy a terminar Yerma, una segunda tragedia mía. La primera fue Bodas de sangre: Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero quiero que tenga un desarrollo y una y una intención nuevas".[6]

Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como ha, de ser las tragedias. "Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo que habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias. Yerma, que está acabándose será la segunda." (II, 964).

Lorca agregó: "Caminos nuevos hay para salvar al teatro. Todo está en atreverse a caminar para ellos" (II, 965).

En Yerma, por lo contrario, el protagonista mata con sus propias manos, con voluntad de matar y con carga de trascendía en su acto: cuando estrangula al marido, anunciando: "He matado a mi hijo".

En La Casa de Bernarda Alba, Adela, la hija joven de Bernarda, se suicida, es decir, cumple el acto extremo como: "***la libertad de no ser***" / "***no existir***".

---

[3] Fenómeno en el sentido sociológico-histórico más amplio. Para Álvaro Fernández Suárez, España: árbol vivo, Madrid, Aguilar, 1961. Describe peculiaridades socio-históricos de Andalucía, empleando términos como: "misterio-secreto-erotismo".

[4]Antonina Rodrigo, Obras completas en catalán. Véase Gonzalo Torrente Ballester, Crónica, Madrid, 22 de diciembre, 1935 y el articulo de Ricardo Domenech, Cuadernos hispano-americanos, N° 70, 1967, págs. 106, para un interesante estudio sobre la historia de R. A.

*Obras completas, Tomo II, págs. 914, 964, 965.

[5]Francisco Ruiz, Ramón, Historia del teatro español. Siglo XX, Madrid. Ediciones Cátedra, 1975 pág. 177. El subrayado es suyo.

[6]Ibíd. Francisco Ruiz, Ramón.

Se nota que hay una progresión en el mal, en la muerte que cada vez se asume con mayor y se ejecuta con mayor riesgo. También hay una progresión en el orden y en la recuperación que la sociedad puede alcanzar después de cometida la trasgresión: en efecto, el acto final de las dos primeras tragedias:

Bodas de Sangre y Yerma, dejan escándalo, conmoción, un pueblo entero como testigo ocular de hechos atroces e inolvidables, sucesos brutales acaecidos en medio de una boda: Bodas de sangre y en medio de una romería: Yerma.

Se notan rasgos de indiscutible belleza, coincidente casi siempre con la introducción de motivos populares muy hábilmente aprovechados como: pueblos andaluces –tradiciones-vida socia cotidiana- casamiento- boda- esperanza…

Al Lorca dramático, más que dramático, trágico de tensa fibra, sobre todo en las tres obras finales: Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba.

Por eso, Lorca es, sin duda alguna, el primero casi el único dramaturgo de su generación de alta madurez. En Bodas de Sangre, hay todavía excesivo lirismo, en Yerma, ya lo hay menos;y La Casa de Bernarda Alba, limpia casi de gangas liricas, marcha rápida y rectilínea hacia el desenlace.

Las tres obras son tragedias[7]; pero tragedias entendidas al modo clásico, con cierto "viento" de fatalismo que sopla sobre los personajes de las tres obras, empujándoles hacia la acción.

El protagonista no es el hombre o la mujer, sujetos de pasión, que luchan contra ella y logran vencer o son vencidos tras un proceso agónico: es más bien la misma pasión constituida en sujeto de la obra y que desde el principio manda y se "enseñorea" de todo y de todos.

Drama popular y aristocrático a la vez el teatro de Lorca, como toda su poesía. Los temas son siempre elementales, se tratan de manera directa; el lenguaje, a tono con los temas, suele también ser directo: a veces brutal y hasta ofensivo. Suele decirse que los personajes en las obras de Lorca, sólo se mueven por instintos primarios.

Cabe señalar que en Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba esos instintos se reducen a uno solo: **El instituto sexual**.

En Bodas de Sangre, la protagonista (la novia), acallando las voces del deber, abandona. En Yerma, es la tragedia de la casada infecunda (Yerma), que se pasa los tres actos culpando a su esposo el mismo día de su boda y huye con un antiguo novio (Leonardo), al marido (Juan) de su esterilidad.

[7]Tragedias Bodas de Sangre y Yerma. Drama: La Casa de Bernarda Alba, véase el estudio entre tragedia y drama.

Sobre Yerma, el dramaturgo declaró en Barcelona: "Yerma es una tragedia. Una tragedia de verdad. Desde las primeras escenas el público se da cuenta de que va a asistir a algo grandioso".[8]

- ¿**Qué pasa**?

Yerma no tiene argumento. Yerma es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Tal y como conviene a la tragedia, el dramaturgo afirmó: "He introducido en Yerma unos coros que cometan los hechos o el tema de la tragedia, que es lo mismo"[9]

Lorca insistió sobre la palabra "tema" y repitió que la obra Yerma no tiene argumento porque y según él: "…Los autores no hablan con naturalidad. ¡Nada de naturalidad! ¡Alguien quizá lo censure…conste que el responsable soy yo…! ¡Una auténtica tragedia! – Yerma, quiero creer que es algo nuevo, pese a ser la tragedia un género antiguo."[10]

Se nota una vez más, Lorca pone de manifestó la creación de algo nuevo dentro del género antiguo de tragedia. En su comentario, el dramaturgo añadió: "…He procurado guardar fidelidad a los cañones.

La parte fundamental, claro, reside en los coros que subrayan la acción de la protagonista. No hay argumento. Yo he querido hacer eso: una tragedia y simplemente." (II, 998).

Cabe señalar que la intención esta clarísima en las descripciones de las obras: Bodas de Sangre, "Tragedia", Yerma "Poema Trágico" y La Casa de Bernarda Alba "Drama."

[8] A. Rodrigo, pág. 318.
[9] Ibid, pág. 363.
[10] Ibid, pág. 365.

Unidad de de las tres obras:

1.3- Unidad de tres obras: ¿Trilogía o no?

- La idea de trilogía: Bodas de Sangre se estrenó en 1993; Yerma, en 1934; La Casa de Alba Bernarda [11]póstumamente, en 1945.

En lo previsto por Federico García Lorca, "Bodas de Sangre, y Yerma debían formar parte de una "trilogía dramática de la tierra española", junto con: La Destrucción de Sodoma"[12].

Lorca modificó después estos planes, Y La Destrucción de Sodoma, a la que alude otras veces con el título de Las hijas de Loth, vendría a integrarse en una trilogía bíblica, junto con un obra sobre Thamar y Ammón, y otra explícitamente titulada Caín y Abel.[13]

Se comprende la modificación, ya que la anterior trilogía iba a serlo de: "la tierra española". En 1936, él da a conocer en lecturas privadas de La Casa de Bernarda Alba, en ningún momento dice que ésta venga a cerrar el ciclo trágico de Bodas de Sangre y Yerma. Pero, fundamentalmente, registremos este dato diferenciador: de acuerdo con las subtítulos, Bodas de Sangre es una "tragedia" y Yerma es un "poema trágico", mientras que La Casa de Bernarda Alba es un drama**:** "Drama de mujer en los pueblos de España". Todo unido a algunos rasgos estilísticos nuevos, sobre todo, este: la casi total eliminación del verso: "He suprimido toda poesía"[14]

Esto ha incitado a algunos críticos a clasificar, La Casa de Bernarda Alba es una "zona" aparte de los otros dos títulos: Bodas de Sangre y Yerma. Sin embargo, muchas de estas diferencias son más aparentes que reales, al tiempo que la unidad de las tres obras.

En lo estilístico, la reducción en el uso del verso (en La Casa de Bernarda Alba) no debe hacernos olvidar los coros: (Coro mortuorio del Acto I y coro de segadores en el Acto II) y la nana (de María Josefa, la abuela, en el acto III).

En Bodas de Sangre, (Acto II), y en Yerma, (Acto I) hay también una nana asimismo expresiva del conflicto central. El carácter poemático de muchos diálogos en prosa, más aún: el lenguaje responde al mismo código simbólico (en La Casa de Bernarda Alba) que el de Bodas de Sangre y Yerma.

A partir de eso, en su análisis, Allen Joseph y Juan Caballero, dicen que al principio, la obra representa la culminación del teatro lorquiano y al mismo tiempo un "camino nuevo"[15]

---

[11]Obra escrita en 1936 pero no acabada a causa de su muerte trágica.
[12] Declaraciones a El Heraldo de Madrid, 933 (revista).
[13] Marie Laffanque, « Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro" de G. Lorca en Ildefonso M, Gil, (editor), F. García Lorca, El escritor y la crítica, Madrid. Taurus, 1973, p.138.
[14]Ibid. Marie Laffanque.
[15]Fergusson, ibid.

Esa "abertura a un modo más desnudo" significa otro estilo, otro experimento y algo nuevo. Quiere decir que Lorca ha dejado, de momento por lo menos, la tragedia, para escribir, todavía muy dentro del marco andaluz, pero sin ningún significado mítico, un drama.

Fergusson dice: "Cada obra de Lorca es, entre otras cosas, una consciente pieza de época". Quiere decir que cada obra o cada par de ellas, representa un género distinto. Entonces, la obra de La Casa de Bernarda Alba viene a ser el primer drama andaluz.

Cabe señalar que todo "el fenómeno andaluz" está allí palpablemente, menos la celebración ritual, que implica para Lorca, el género de tragedia. Ahora bien, no hay que negar en absoluto que La Casa de Bernarda Alba, tiene mucho en común con las obras anteriores. Los elementos que tienen en común son: mujer (como protagonista) – campo-odio-carencia de amor- muerte- la pasión y la libertad frente a la ley social.

Ruiz Ramón, y aunque existen hallazgos en común, no cree que la trilogía sea completa, y separa La Casa de Bernarda Alba de las otras obras: Bodas de Sangre y Yerma, porque la primera es drama mientras las dos son tragedias. Califica La Casa de Bernarda Alba como: "Cima y testamento dramáticos de la dramaturgia lorquiana"

Además añade: "final y cima de una trayectoria dramática y abertura a un modo más desnudo, más esencial y más hondo de hacer teatro, esta tragedia, que debió ser la primera del ciclo, de plena madurez del dramaturgo, la primera de una más profunda y universal dramaturgia, ha venido a ser la última obra de Lorca, por destino impuesto brutalmente*"[16]

En su trabajo de tesis, Allen Joseph y Juan Caballer escriben en cuanto a la clasificación de la obra: "La Casa de Bernarda Alba es un drama andaluz, altamente poético, aunque no emplea versos; es una obra no de intención política, sino de magnifica intención artística; es la escenificación no de la situación general de las mujeres españolas en España, sino de una familia extrema andaluz; y, finalmente, es la obra maestra del teatro lorquiano.

"Estilísticamente, la culminación de una técnica cada vez depurada que resulta un estilo nuevo. Temáticamente, la expresión más radical del tema lorquiano, del conflicto entre el individuo y la sociedad"[16].

Calificamos: "La Casa de Bernarda Alba como drama andaluz poético (con un lenguaje altamente poético). En comparación con Boda de Sangre y Yerma, la nueva obra: La Casa de Bernarda Alba, no contiene ni elementos líricos ni elementos trágicos". [17].

[16](aquí se refiere al asesinato de Lorca, dos meses tras de escribirla en borrador).
[17]Federico García Lorca, La Casa de Bernarda Alba, edición de Allen Joseph y Juan Caballero. Vigésimo-segunda edición cátedra Letras Hispánicas, 1989, pág. 73.

Trilogías de: - “La tierra española.” - “Amor, deseo y pasión.” -“La muerte.”

- Trilogía de "la tierra española":

Las dos primeras obras son tragedias de una proyectada trilogía de la "tierra española". Pues, se nota que el problema reside más bien en el hecho de que La Casa de Bernarda Alba es también una obra de la tierra española.

En una entrevista biográfica fechada en 1934, Lorca hizo unas declaraciones su niñez en relación con su tierra: "Amo la tierra. Me siento hasta ahora ligado en todas mis emociones y sin éste, i amor a la tierra, no hubiera podido escribir Bodas de Sangre, y no hubiera tampoco empezado mi próxima obra: Yerma."… "En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple y humilde, como el pan moreno". (II, 938-939)

Lorca se inspiró de la tierra porque ésta tiene una gran importancia en la vida del dramaturgo. Entre él y la tierra existe una relación de gran amor. Sus temas, parece, que se yerguen y surgen de la tierra.

Márcele Auclair, en su análisis del "**fenómeno andaluz**" dice: "Andalucía es verdadera". "Ésta es la Andalucía de Bodas de Sangre, de Yerma y de La Casa de Bernarda Alba, la Andalucía de la que hablaba Lorca en las citas anteriores como realidad de donde vendrían todos sus personajes de su tierra "sagrada", de la tierra española."[18]

Es obvio que Lorca parte de la realidad suya en torno al campo andaluz, pero no lo lleva a la escena de una manera realista sino de una manera poética y clásica.

Monleón, a propósito de eso, dice: "…Respeto a Bodas de Sangre y Yerma, las escribe a través de una forma deliberada y sabiamente despegada de cualquier naturalismo"[19]

Sigue afirmando que: "…por oscuros que pueden ser los mitos que van encarnando la tierra y la sociedad andaluzas, siempre sentimos que todo ese material forma parte de conocimiento de realidad."[20]

Todos estos elementos se aplican de una manera perfecta, dejan huellas en el teatro de Lorca, especialmente en Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba, donde ocurre una escenificación de la realidad andaluza, no un realismo, sino: "nuevas e ignoradas perspectivas de esa realidad"[21] lo que equivale a decir escenificación del "fenómeno andaluz"

[18]Marcelle, Auclair, Vida y Muerte de García Lorca, México, D.F., BibliotecaEra, 1972, pág. 304.
[19]José, Monleón, García Lorca: Vida y Obra de un poeta, Barcelona, Ayma, 1974 pág. 61: "orden establecido y vida".
[20]Ibid., pág. 80.
[21]Álvaro Fernández, Suárez, España: árbol vivo, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 210-218.

- Trilogía de la sexualidad: Amor, deseo y pasión:

En las tres obras Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba, se nota que hay también, en contra de los cañones sociales, una progresión en la vivencia de la relación sexual como en sí misma.

En Bodas de Sangre, la Novia huye con su anciano amante porque se arrastrada y devorada por la pasión como la cabezada de un mulo. Opone su voluntad; trata de resistirse, demora el momento de la unión (el día de su boda). Pide que se le permita retroceder, y finalmente; la muerte de Leonardo impide la consumación de un acto amoroso que la hubiera cubierto de dolor y vergüenza.

Yerma, sólo busca en Juan, su marido, el vehículo para llegar al hijo, y esto surge de sus palabras finales: el que ella está matando es sólo un hijo en potencia: *"...*He matado a mi hijo." Yerma no quiere oír hablar de sexualidad, la niega para sí y para los demás: como a la vieja que la invita a tener relaciones con su hijo. Ella considera esta sexualidad como medio inevitable para obtener un fin bueno, que es la fecundidad. No quiere unirse a su marido, ni amarlo ni desearlo y rechaza de ese modo la única forma de sexualidad, mientras que su marido Juan, la desea y la importa más relaciones que fecundidad de su mujer:

Adela, en La Casa de Bernarda Alba, sola quiere apagar el fuego que tiene levantado por sus piernas y su boca: "…Por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado…" P.156.

- "¡Tanto! ¡Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre!"
- "Pepe El Romano es mío. El me lleva a los juncos de la orilla."
- "Ya no aguanto el horror de estos techos después de probar el sabor de su boca". P.195.

Devorada por la pasión y el gran deseo que la arden, parece que Adela como martirio, rompe con las vallas, admite el deseo y se abandona a él, más allá del amor, con el que lo identifica.

Por lo tanto, este personaje único que las tres mujeres encarnan, al acercarse al Eros se acerca cada vez más a la muerte y atenta cada vez más de cerca contra la estructura familiar.

La Novia de Bodas de Sangre y Yerma se rebelan contra la sujeción al marido, pero Adela de La Casa de Bernarda Alba desafía a su madre, despoja a su hermana, rompe el luto debido al padre y se condena a sí misma por toda la eternidad. Adela peca contra todo lo establecido y renuncia "al paraíso para morder el buen fruto", y contra ella debe levantarse la espada de una sociedad imperdonable, porque se considera a los ojos del pueblo, como mujer transgresora.

-Trilogía de la muerte:

Las tres obras teatrales: Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba, culminan con la muerte.

En Bodas de Sangre, la novia es sólo causa la muerte de otros, causa involuntaria, victima ella misma de fuerzas que no puede controlar y de pasiones que la superan.

En Yerma, por lo contrario, la protagonista mata con sus propias manos, con voluntad de matar y con carga de trascendía en su acto: cuando estrangula al marido, anuncia: "He matado a mi hijo".

En La casa de Bernarda Alba: Adela su suicida, es decir, cumple el acto extremo de la libertad como: "***la libertad de no ser***" (**no existir**).

Se nota que hay una progresión en el mal, en la muerte que cada vez se asume con mayor y se ejecuta con mayor riesgo. También hay progresión en el orden y en la recuperación que la sociedad puede alcanzar después de cometida la transgresión: en efecto, el acto final de las dos primeras tragedias:

Bodas de Sangre y Yerma deja escándalo, conmoción, un pueblo entero como testigo ocular de hechos atroces e inolvidables sucesos brutales acaecidos en medio de una boda (Bodas de Sangre) y en medio de una romería (Yerma).

- Cumplimiento de un destino:

Estas tres obras, o la trilogía, encarnando la voz del poder establecido, tienen en este punto la misión de mostrar a la protagonista como paradigma del castigo merecido por la mujer que cede a la pasión o que toma la iniciativa de abandonar los deberes de su casa o de transgredir las leyes impuestas por la sociedad.

La sociedad, fundada en lo estable, lo previsible y lo cíclico, cuenta con que la mujer sea fiel y sumisa: "una perra sumisa".

La pasión y la rebelión atentan contra lo establecido, así como lo escándalo. Pues, la mujer que es el pilar de la sociedad debe obedecer dentro de sus cuatro paredes: "Tú, a tu casa. Valiente y sola en tu casa a envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada."

Esto, lo manda la comunidad a la viuda de Leonardo, por la boca de su madre. Cada una de las palabras tiene peso y significado: El lugar es la casa, la actitud valiente y sola, la perspectiva, envejecer y llorar la condición para mantener la honra y la puerta cerrada que Bernarda misma no cesa de repetirlas a sus hijas, y, peor, ella mata para defenderlas.

El personaje: "***Mujer***" de las tres obras, constituido por la: Novia (Bodas de Sangre), Yerma y Adela (La Casa de Bernarda Alba), se reniega voluntaria o involuntariamente de todas estas pautas, que no resigna a vivir llorando, pero que estalla en la plena juventud y opta por el escándalo:

- La Novia que huye con Leonardo en eldía de su boda.

- Yerma, que mata a su marido Juan, en plena romería.

- Adela de veinte años, se suicida en su habitación; haciendo recaer otra vez su familia en un gran luto: "Todas nos hundiremos en un mar de luto", dice su madre Bernarda.

Es la "*Mala*" mujer se alza contra el marido, la madre, el padre, los hermanos, los hijos, contra sí misma y sobre todo, contra su noble misión en la vida.

Esta protagonista "múltiple" sin embargo, no es una verdadera rebelde. Es víctima de una tentación permanente, encernada en una realidad "Masculina", sexual, fecunda y libre, que ronda su casa (de la mujer), que se le pone delante, pero a lo que no se debe tocar. Si fuera rebelde crearía situaciones nuevas, fundaría posibilidades que se continuarán. En cambio es arrastrada a situaciones que terminan con la muerte, a la que elle, como mujer cargada de culpas, contribuye.

- Los dramas de consciencia individual – Las Tragedias de la consciencia colectiva (en Lorca).

-Los dramas de consciencia individual:

"Los dramas de la consciencia individual enfrentan al autor consigo mismo y muestran su carácter innovador en el marco del teatro que se hace en su tiempo. La reacción visceral del poeta, frente al tratamiento de la realidad plasmado en los dramas de la tendencia innovadora de principios de siglo, es lo que le aparta de esa misma realidad"[22]

Lorca, el mismo, hostil a los personajes de la tendencia innovadora, niega a sus primeros dramas toda vinculación realista. Admira al Valle-Inclán de "Los esperpentos" porque reconoce una vía perfectamente válida en la solución expresionista encontrada por este escrito. "Lorca busca la expresión adecuada para su necesidad de ruptura con el universo hostil que rodea" (2)

Por eso encuentra una vía que los críticos llaman sus dramas de "***la consciencia individual*.**" Efectivamente, Lorca se aparta por diferentes caminos de la realidad en estos dramas. Esta huida de la realidad, parece la única constante que explica y unifica la "primera" producción dramática lorquiana.

Cabe señalar que entre 1929 y 1930, García Lorca teje el drama de un "tipo" de mujer que "lucha siempre, lucha con la realidad que la acerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad vivible" (-1-), según afirma el mismo autor en el prólogo de la obra: La zapatera prodigiosa (1930).

La huida de la realidad en las obras lorquianas, se convierte en esencial en los dos "**cripto dramas**", cuyo surrealismo parece, al margen de las diversas explicaciones dadas y posibles, una estructura expositiva perfectamente revista, adecuada a esa internacionalidad del autor.

- Las tragedias de consciencia colectiva:

Las tragedias de la conciencia colectiva, la segunda vertiente del teatro lorquiano, se caracterizan porque contienen, de una forma más o menos rica, la consciencia de una frustración tan aguda que se acerca a la visión trágica de la realidad.

Antonio Buero Vallejo, en un discurso de ingreso en La Real Academia Española: García Lorca ante el esperpento, Madrid, 1972):

Establece una teoría de la tragedia en la que se afirma: "una problemática de la esperanza" situándose en línea del maestro LucienGoldamn, cuya noción e visión trágica niega toda perspectiva de futuro y de realización.

[22]Química, núm. 3 de Gallo. Número que nunca apareció.

SEGUNDA PARTE.

2.1- La Casa de Bernarda Alba: **Un drama andaluz.**

Considerando la trayectoria teatral de Lorca, podemos entender lo que representa esta obra que no consideramos como tragedia: la casa de Bernarda alba es la culminación de ese proceso (de drama). Pues, hemos visto a los personajes sobrenaturales como: La Luna (personificada en un joven Leñador con la cara blanca) y La Muerte (enforma de Mendiga de Bodas de Sangre desaparecieron de la última obra teatral de Lorca: La Casa de Bernarda Alba.

En Yerma, aparecen coros y una danza ritual simbólica: "El macho con el cuerno de toro empuñado en la mano*"* (págs. De 198 a 207).

Las dos obras: Bodas de Sangre y Yerma conciben come tragedias y las dos tienen, como se ha demostrado (elementos trágicos conscientes sobre todo en sentido ritual).

En La Casa de Bernarda Alba no hay personajes sobrenaturales como en Bodas de Sangre, no hay coros que subrayan la acción, no hay danzas simbólicas, ni romerías como en Yerma. No hay, menos en dos canciones muy fragmentarias, un solo verso. Es decir no queda ningún elemento de tragedia (griega), ni de dialogo versificado, por eso, Lorca subtitula la obra drama en vez de tragedia.

En una de sus declaraciones, F. García Lorca, comentaba: "He suprimido muchas cosas en esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas. Quiero que mi obra teatral tenga seriedad y sencillez."[23]

A pesar de la palabra tragedia, Manuel Altolaguirre, comprueba esta depuración: "…Pensamos que esta cita es una descripción de la intención lorquiana de dejar fuera de la obra lo que había empleado en las obras interiores: Bodas de Sangre y Yerma. Es, pues, una descripción de la intención de cambiar la técnica y de género."[24]

De todas maneras, queda claro que la obra de La Casa de Bernarda Alba. No tiene nada que ver con la trilogía trágica que complementaria el ciclo. (Empezado con Bodas de Sangre y Yerma.).

Cabe señalar, que el lenguaje opera finamente en el habla coloquial corriente como lo hemos visto anteriormente en el capítulo: El Lenguaje Poético.

Así, lo que dice un personaje, nos informa sobre la condición del hablante comunica algo más a su interlocutor, nos informa tal vez sobre un ausente y aporta noticias lo que está ocurriendo, ha ocurrido y va a ocurrir. Demás puede implicar más de un sentido, ya para espectadores o lectores.

[23]Manuel Altolaguirre, Hora de España, número 14 (septiembre 1937): declaración de F. García Lorca.
[24]Ibid.

Francisco Yudurían toma la nota de Eric Bentley (1), que dice: "…Creo que falta todavía una nota que puede llevar la marca del estilo de cualquier autor y que se percibe directamente o como por transparencia. Por mucho que desviva el dramaturgo para in-vivirse en sus criaturas de ficción, rara veces deja de advertirse alguna marca de su pluma".

Aquí, en concreto, encontramos con toques la imaginería lorquiana. Cuando, por ejemplo, dice Adela (la hija menor de Bernarda) de Pepe El Romano:

- "El me lleva a los juncos de la orilla." (Acto 111. P.195), al escucharlo. Vienen al recuerdo muchos paisajes en que ese lugar y la vegetación han sido propicios para encuentros eróticos.

Notamos, que en todo el drama, la expresión es dominante y hace más notable el habla, donde la prosa suena más literaria, así cuando Bernarda, obseso por lo real o supuesta malevolencia de vecinas y criadas, las ve como: "…sembraduras de vidrios", "…pedrisco de odio",o presiente: "…una ola de fango que se levanta para perdernos", y teme: "…Nos hundiremos todas en un mar de luto". Menos congruente, suena en boca de la Poncia (la criada): "Cuando una no puede con el mar, lo más fácil es volverla las espaldas para no verlo. (Aquí el mar se refiere a Bernarda)".

2.2 - Drama de las mujeres:

La Casa de Bernarda Alba, se considera como el punto de partida de la futura evolución dramática de Lorca, al margen de su innegable perfección. Esta obra era una de las posibilidades del teatro lorquiano (en 1936), porque hasta esta fecha, el autor exploraba en múltiples direcciones o dominios: comedia-farsas, tragedia y finalmente, el drama.

Obra genial, una de las piezas capitales del teatro de este siglo, porque responde a la fórmula que conjuga el teatro de calidad.

En La Casa de Bernarda Alba como en Bodas de Sangre y Yerma, el espacio urbano se ha tocado en rural (en el pueblo), por eso se subtitulan: "Dramas de mujeres en los pueblos de España", porque las tres obras tienen factores comunes y el primero que salta a la vista es **la radical frustración de la mujer en el pueblo**.

Drama: pues en esta casa se desarrollan unos hechos cuyo **desenlace** será trágico, al verdadero sentido de la palabra. El enfrentamiento entre los personajes (aquí las mujeres) no es tratado en clave de humor ni de forma desenfadada, por el contrario los personajes o mejor precisión, las mujeres vivirán rodeadas de tensiones, inmersas en un clima de violencia de mujeres: **Las mujeres;** serán las protagonistas de unos sucesos amargos y violentos, llenos de rabia, de celos y envidia.

Nótese que se dice: de mujeres, de forma indeterminada. Esta interminación restringe la extensión semántica del sustantivo, e indica que se trata de un drama propio de mujeres, que les pertenece y que es el suyo.

Como la obra se subtitula: Drama de mujeres en los pueblos de España, podemos decir que éste no se refiere solamente a La Casa de Bernarda Alba, sino a las dos otras obras: Bodas de Sangre y Yerma, porque las tres tienen, como lo hemos visto, **mujeres protagonistas y en unos pueblos andaluces** muy cercanos.

En los pueblos de España: Con, este complemento circunstancial de lugar, el dramaturgo quiso probablemente, extender y ensanchar la "anécdota" del texto por considerarlos males que denuncia***** como características de: **la España profunda**, **la España rural de su tiempo**.

"El dramaturgo no se circunscribe a su Andalucía, aunque la lectura del texto tenga a menudo el sabor de lo andaluz.", según la afirmación de E. Galán.[25]

***** Citado y mencionado en el capítulo del trabajo: "lo ideológico y lo histórico".

[25] Claves de La Casa de Bernarda Alba, F. García Lorca por Eduardo Galán, Editorial. S, A, pág. 32.

El Deseo frente a las Normas.

2.3. Los dos Principios: -Principio de autoridad y Principio de libertad.

Francisco Ruiz Ramón cree ver en las tres obras de Lorca, un tema en sí, sino: "Una situación dramática básica como núcleo de la dramaturgia lorquiana, situación profundizada sin cesar y enriquecida de obra en obra hasta alcanzar en su más honda significación por mas total, en la Casa de Bernarda Alba."[26]

Ruiz Ramón continua exponiendo su excelente teoría sobre la dramaturgia lorquiana así: "El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar: principios de autoridad y principio de libertad." [27]

A partir de esa teoría, podemos decir que cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnacióndramática:

a- Orden (social establecido) – tradición – realidad – colectividad, de un lado, frente al

b- Instinto: deseo – pasión – imaginación – individualidad, de otro. Son, siempre los dos grandes polos fundamentales de la estructura dramática de Lorca.

2.4-- El deseo de libertad y el impulso amoroso:

Sin embargo, este deseo de libertad y este impulso amoroso de Adela son más fuertes que su temor a la autoridad materna.

Adela (a su hermana Martirio): "Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. El brío el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me partencia."

Adela: "Me quiere a mí, me quiere a mí".

"Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. El me lleva a los juncos de la orilla."

"…Yo no aguanto el horror de estos techos, después de haber probado, el sabor de su boca. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, ya me podré la corona de espinas…" (**Acto III**).

Otra vez; Adela dice: "…Que se casa con Angustias, no me importa pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana." (**Acto III).**

---

[26]Francisco, Ruiz Ramón, Historia del teatro español siglo XX, Madrid. Edición Cátedra, 1975 pág. 177, El subrayado es suyo.

[27]Ibid, pág. 171.

Según lo dicho antes, este estado de armónica integración con la Naturaleza, se da cuenta que la persona sienta todavía la ley del ciclo natural como imperiosa atracción a la que debe obedecer el mundo rural andaluz, con sus costumbres y sus rituales y está estrechamente ligada con el ciclo de la Naturaleza que desarrolla un complejo código social.

En Andalucía, el pueblo como unidad social es muy próximo a la "polis*[28]griego" y connota un tejido de relaciones humanas que dictan la conducta a base de tres conceptos:

1. La aceptación de valores comunes.
2. La costumbre aceptada como ley.
3. La sanción aceptada de la opinión pública.
4. En este tejido social, uno (el ser humano) se ve obligado a desarrollar una personalidad en función de valores impuestos. La violación del código social, como en la Gracia antigua, puede ocasionar el destierro (real o figurado), es decir la expulsión del grupo, una sentencia casi tan grave como la muerte.

Desde el comienzo de la obra, Adela manifiesta su rebeldía (contra todas las normas del luto). Por ejemplo, cuando lleva un abanico de flores rojas y verdes en lugar del abanico negro prescrito por el luto: "Se prueba su vestido verde y luce."

-Expresa su deseo de libertad y su decisión de romper con las normas de Bernarda.

"¡Mañana me pondré mi vestido y me echaré a pasear por la calle!".

"¡Nadie podrá evitar que lo que tiene suceder!" (Acto I).

"¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!" (Acto II).

"¡Esto no es más que el comienzo…He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía!" (Acto III).

-Se nota a partir de la acotación siguiente: - (Se oye un silbido y Adela corre a la puerta).

-Adela (a su hermana Martirio): -"¡Quítate de la puerta!"

Aquí, la palabra "puerta" simboliza "la libertad" y el medio por el cual, Adela puede escaparse y liberarse de su encarcelamiento en "la casa".

- Otro enfrentamiento de Adela frente a su madre (haciéndole frente a Bernarda):

-"¡Aquí se acabaron las voces de presidio!"

[28]*Leyes que rigen la sociedad de aquella época en la Grecia antigua.

- Otra acotación que nuestra la rebelión: -(Esto hago yo con la vara de la obediencia).

-Y dice a su madre: "¡No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe!"

-"¡Más que Pepe! Otra acotación con la cual está poniendo de manifiesto su pasión amorosa.

Este conflicto surge cuando las exigencias de la ley social chocan o van en contra la poderosa ley natural, ejemplo de Adela superar esta ley social.

Resulta que, muchas veces, el destino del "hombre" como individuo en sociedad parece negar su función dentro del ciclo natural.

- El personaje y su mundo en la obra teatral de Lorca:

Todos estos factores citados entran en juego al crearse el personaje y su mundo en las obras de Lorca. Pues, es especialmente, la mujer con su mundo de: sueños- amor – pasión – esperanza y sobre todo la libertad frente a su condición humana (femenina).

Según lo visto en las tres obras, son: La Novia – Yerma y Adela, las que más difícilmente se ajustan al conflicto: Naturaleza – Sociedad.

2.5 - La mujer entre la ley social y la ley natural:

Se puede comparar este conflicto a él de las sociedades primitivas, pues éste se proyectaba a través del mito de la Madre terrible, la "diosa" que debía ser fertilizada mediante sacrificios rituales que asegurarían la perpetración del ciclo vital; como en Yerma: (La danza del hombre en cuernos).

Es decir, para la muerte primitiva, la Naturaleza cíclica o colectiva reclama siempre el sacrificio de la personalidad individual o social: (en versiones clásicas de este mito: "Fabula de Venus y Adonis", muy conocidas por Lorca: (en la Mitología Griega y Romana).

Pues, Lorca, como poeta alude a ellas en su poesía evocando este mito en un contexto andaluz tanto en poema: "Poema del cante Jondo, Romancero Gitano" y, en el teatro: Bodas de Sangre.

En esta tragedia, como en los demás dramas rurales de Lorca, es la mujer que se siente más profundamente la contradicción entre la ley socialy el dictado de la ley natural.

En Bodas de Sangre; es siempre la mujer la que desata la tragedia conectada, como en el primitivo drama Griego, con ritual sacrificio dionisiaco.*[29]

[29] Dionisiaco: Relativo a Rocco o Dionisio – Fiestas celebradas a su honor.

Este sacrificio no se lleva a cabo en Yerma y Bernarda Alba. Aquí, en cambio, pues, los personajes masculinos sienten más que los femeninos, la absoluta necesidad de afirmarse en función de su papel social depositado en ellos.

En los dramas rurales de Lorca es, pues, un patriarcado basado en la propiedad que hace aun al arreglar casamientos, "el dinero lo puede todo", o, como dirá Martirio, hija de Bernarda Alba: -"A los hombres, les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer." (Acto II)

Como en Yerma, Juan (el marido de yerma), disfruta de su mayor tiempo en los campos con su ganado, mientras, su esposa lo pasa sufriendo por no tener hijo.

O, en La Casa de Bernarda Alba, el mismo joven – "macho" Pepe el Romano, goza y "burlándose" de las tres hermanas por ser querido y amado por ellas.

2.6- El enfrentamiento entre la moral autoritaria y el deseo de libertad:

La moral autoritaria rígida y convencional, representada por la madre: Bernarda – Alba (Sobre todo tras la muerte de su marido). El deseo de libertad, encarnado en Adela y en María Josefa, la abuela (aunque se considera como loca).

La obra de La Casa de Bernarda Alba plantea el enfrentamiento constante, entre un modelo de conducta autoritaria, rígido y oro abierto.

La oposición se plantea desde el comienzo de la obra. Bernarda intenta imponer sus normas opresivas basándose con "el bastón": silencio "3 veces" en la autoridad que le concede su posición de "cabeza de familia", tras la muerte del marido.

Mientras que tanto, María Josefa (la madre de Bernarda) como Adela intenta de rebelarse y hacer frente a su dominio.

La Casa de Bernarda Alba no predice nada, sino que un comentario sobre el odio y la represión de un impacto muy hondo y siempre vigente que solo puede proceder del arte más puro, cuyo partidario es siempre el ser humano. La Casa de Bernarda Alba constituye una teatralización" sobrecogedora de resultado de la ausencia de ese amor.

Pues, este drama de "mujeres sin hombre" tiene lugar en un pueblo lleno de odio; malas lenguas, avaricia, envidias de clases, represión sexual, hipocresía y…casi encarcelamiento para las hijas de Bernarda, solamente los segadores, quienes vienen de fuera, tienen alegría y libertad. La abuela (de las hijas): "libertad" loca, sueña con evadirse a vivir feliz a la orilla del mar, gran ilusión.

La obra termina con el suicidio de la joven Adela (encarnación del amor y de libertad), quien había buscado la libertad y el amor, y con la dominación total de la tiránica madre, alguna ocasión.

Las criadas (Poncia y Criada) viven bajo el dominio y la autoridad total de Bernarda: La temen, no pueden enfrentarse con ella y se limitan a murmurar a sus espaldas.

El autoritarismo de Bernarda se manifiesta ya en su primera intervención, está presente en las primeras y últimas palabras que pronuncia: ¡Silencio! (Acto I) ¡Silencio! (a otra hija) ¡a callar he dicho! (a otra hija). ¿Me habéis oído? ¡Silencio he dicho! ¡Silencio! (Acto III, fin de la obra).

Impone, en primer lugar, un luto de ocho años por la muerte de su marido. Esta decisión provoca una leve protesta de Magdalena, que es sofocada de inmediato:

- "Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre." (Acto I)

Marca rígidamente el comportamiento que han de mantener sus hijas en relación con los hombres: "Aquella que desobedezca sufrirá las consecuencias."

- Restablece el orden cuanto sus hijas discuten: "¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! (Acto I)

- "¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!" (Acto I)

- ¡Silencio digo! Y todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras!" (Acto III).

En opinión de Bernarda: "Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga" (Acto III).

Por eso, en el (Acto II), cuando Angustias reivindica su derecho a saber por qué Pepe el Romano ronda la casa hasta las cuatro de la madrugada, su madre le contestará: "Tú no tienes derecho más que obedecer."

- Las demás hijas Angustias – Magdalena – Amelia y Martirio, aceptan con resignación lo que las correspondido, aunque es cierto que Martirio parece enfrentarse a su madre en quien hace callar a su familia.

Todas las mujeres de la casa (su madre, sus hijas y sus criadas), deben someterse a su disciplina: "¡Aquí no se vuelve a dar un paso que yo no siento!" (Acto II).

"¡Mi vigilancia lo puede todo!" (Acto III).

Estudio y Análisis de las tres obras.

BODAS DE SANGRE:

Obra Teatral – (1933), Tragedia en (3) actos y (6) cuadros.

Personajes:

- La Madre
- La Novia
- La Suegra
- La mujer de Leonardo
- La Criada
- La Vecina
- Muchachos
- Leonardo
- El Novio
- El padre de la Novia
- La Luna
- La Muerte (Como mendiga)
- Leñadores
- Mozos

2.1.1 - El mundo humano en trilogía lorquiana:

En la trilogía de tragedias lorquianas; el mundo humano gira alrededor de una concepción homogénea. Yerma, Bodas de Sangre y La Casa de Bernarda Alba, forman un ciclo en que el poeta desarrolla tres dimensiones del sentimiento amoroso:

- Yerma; ansia de maternidad insatisfecha. (de Yerma, la joven Casada).
- Bodas de Sangre: La venganza y la ardiente pasión amorosa: venganza y la ardiente pasión amorosa: (de la novia).
- La Casa de Bernarda Alba: La virginidad clamando por romper sus cadenas y darse plenamente a la vida (de Adela y sus hermanas).

Bodas de Sangre: Es una tragedia rural donde aparece la vida austera del hombre y la mujer andaluza de "España" con todas sus palpitaciones ocultas.

La figura central es la Madre (del esposo, aquí del novio) que no persona jamás a los asesinos del marido y de su hijo mayor. Madre severa, apasionada, contenida y vengativa.

La Novia es una muchacha hacendosa, "criada" dentro de la más estricta disciplina domestica cuyo "pecho" (corazón) esta rebosante de pasión escondida.

Leonardo (en su caballo) es el amante fatídico, reencarnación (de los jinetes sombríos de la poesía lorquiana)[30]. Cuya desentrenada ha de arrastrado a la muerte, llevando consigo a todos lo que entran en su mundo:

- El padre de la Novia, campesino honrado y acomodado.
- El novio, mozo parco en el hablar y en el amor.
- La criada de la Novia, la Suegra y la Mujer de Leonardo, completan el repertorio (la lista) de los seres reales de Bodas de Sangre.

En el último acto aparece el coro de personajes fantásticos: leñadores que comentan la fuga de Leonardo con la Novia (su antiguo amigo).

La "Muerte" en forma de Mendiga y su aliada la Luna, personificada como un leñador joven con la cara blanca.

Parece que todos estos seres trágicos están llenos o henchidos de simbolismo y representan en el concepto dramático de Lorca, de gran fuerza de pasión y de fatalidad cuya existencia pasa los límitesde un tiempo y de un lugar determinado (el pueblo de Nijar) en Granada.

En Bodas de Sangre: "las malas pasiones envuelven la trama en un vendaval de sangre"[31]

[30]María Teresa Babín, Estudios lorquianos, p. 319.

Los seres de la tragedia (aquí en la obra de Bodas de Sangre) viven en un estado de angustia febril, como: la Madre, rumiando su anhelo de venganza, cultivando el odio a los enemigos de su casta, obsesionada por el cuchillo, símbolo de la muerte:

- Madre (a su hijo): "Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era" p.12.

Otra vez la Madre dice a su hijo: "Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre" p.12.

> "…Puedes ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja puede acabar con un hombre, que es un toro" p.13

- Madre: "No. Yo no puedo dejar aquí solas a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas a ver tu padre y tu hermano": (la Madre va cada mañana a las tumbas de los dos).
- "Las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de la familia de los matadores, y lo entrenen al lado. ¡Y eso sí que no! Porque con las uñas lo desentierro y yo sola lo machaco contra la tapia" p.16 y p.17

Todo lo que dice la madre marca el espirito de la venganza. (Quiere la muerte, la sangre a la familia que ha matado a su marido y su hijo).

En cuanto al personaje de Leonardo, (antiguo amigo de la Novia) a horcajadas en su caballo misterioso (salió tres años con ella, antes de casarse).

- Leonardo: "…Llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo…" p.28.
- Suegra (de Leonardo): "pero ¿Quién da esa carreras al caballo? Estáabajo, tendido, con los ojos desorbitados…" p.30.

- Leonardo: "Yo vine a caballo…" "Los pasé con el caballo" P.54.

- Leonardo: "Yo no soy hombre para ir en carro…" P.68. Desorbitado, en busca de su destrucción (y de su familia), ciego y sordo en vez de la serenidad del hogar y del hijo, perseguido por "las asechanzas de la carne". (de la Novia).

- Leonardo: "¡…Vamos, digo!
- Novia: ¡Los dos juntos!
- Leonardo: (Abrazándola)
  ¡…Como quieras!
  ¡... Si nos separa, será… Porque esté muerto."
- Novia: "Y yo muerta." P. 118.

---

[31]María Teresa Babín, Estudios lorquianos, p. 319.

La Novia, en pugna entre el deber (como recién casada) y en fuerza invisible (ardiente pasión amorosa con su antiguo amigo Leonardo) que la arrastra hacia la fuga deshonrosa con el ímpetu de una tormenta.

En conclusión, el ser humano en la obra de Bodas de Sangre está predestinado y sometido a la fuerza del sino; como: "lo está el gitano en diversos poemas lorquianos (Romancero gitano) y el jinete misterioso que no llegará nunca a su destino porque su fin es la muerte."

YERMA (1934).

Poema - Tragedia en (3) actos y (6) cuadros

Personajes:

- Yerma (La esposa)
- María
- Vieja Pagana
- Lavandera 1.a
- Lavandera 2.a
- Lavandera 3.a
- Lavandera 4.a
- Lavandera 5.a
- Lavandera 6.a
- Muchacha 1.a
- Muchacha .2.a
- Hembra
- Cuñada 1.a
- Mujer 1.a
- Cuñada 2.a
- Mujer 2.a

Niño

- Juan (el esposo)
- Víctor
- Macho 1.a
- Hombre 1.a
- Hombre 2.a

Hombre 3.a

En la obra teatral de Yerma. La carga dramática y trágica está concentrada en la protagonista (Yerma) y no se reparte entre los personajes que la rodean, como ocurre en Bodas de Sangre; donde cada uno de los personajes) participa de la fuerza del "sino" con une predestinación precisa.

Yerma es un poema musical (el coro) concebido alrededor del anhelo trágico de una mujer (Yerma) por ser madre (tras dos años de casamiento).

El personaje está compuesto de hombres y mujeres en la obra. Los hombres son labradores sencillos y parcos como en la obra de Bodas de sangre, pero a diferencia, tienen nombres propios para despojarlos de su alcurnia simbólica: Juan, María, Víctor.

- Juan es el marido de Yerma.
- Víctor es el zagal que anduvo enamorado de la protagonista hace años, antes de su casamiento con Juan.

Yerma a Víctor: "Te portaste bien. Siendo zagalón me llevaste una vez brazos."

Otra vez a propósito del mismo Víctor: "…teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos" P.145.

María es la amiga de Yerma, que tienen un niño.

Alrededor de ellos, la masa coral de muchachas (dos), lavanderas (seis) y viejas (vieja Pagana y la Bruja)

El nombre de la protagonista: "Yerma" está creado poéticamente para indicar la sequedad (falta de fertilidad) que la atormenta.

María Teresa Babín, ve que: "Las acciones de esta obra se reducen a un mínimo imprescindible para sostener el equilibrio dramático." 1

Yerma, (mujer de su casa) pasa su tiempo cosiendo mientras canta sus canciones de cuna (El marido sale al campo y Yerma se dirige a la costurera, se pasa la mano por el vientre y se sienta a coser).

Yerma: "¿De Dónde vienes, amor, mi niño?
De la cresta del duro frío.
¿Qué necesitas, amor, mi niño?
La tibia tela de tu vestido" (Enhebra la aguja)
"¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor." (Como si hablara con un niño) p.131.

- Juan, el marido, pasa sus días en el campo; Víctor le guarda sus rebaños

- Las cuñadas de Yerma, (las dos hermanas de Juan) se ocupan de los menesteres y quehaceres domésticas y no quitan sus ojos de la nuera (vigilancia y espía).

Aquí, casi todas las mujeres llevan de comer a sus maridos que labran las tierras.

En contraste con esta vida rutinaria y sencilla de toda la gente campesina, se yergue "**el torbellino pasional**"[32] de la heroína; Yerma, soñando a ser madre arrullándose a sí misma con una nana.

Contempla con honda ternura el embarazo de su amiga María. Acude a la vieja Pagana en busca de consejo para tener su hijo: "Aunque sea clavarme agujas en la parte más débil de los ojos." (Yerma a la vieja) P.143.

- El espacio (en las tres obras):

En medio de los campos, al aire libre (espacio abierto en comparación a el de La Casa de Bernarda Alba), Yerma va siempre interrogante y perpleja ante el secreto misterioso de la fecundidad. - Yerma (a la vieja): "…Hace tiempo estoy deseando tener conversación con mujer vieja. Porque yo quiero enterarme: "Si, usted me dirá…" "Lo que usted sabe. ¿Por qué estoy yo seca?" P.143.

- Anda descalza por los caminos, se pasa las noches desvelada, se mantiene intacta y fiel a su casta y a su marido, cada día mas hostigada por el alarde de fecundidad que la circunda, sobre todo, cuando ve a María con su niño ya nacido, las ovejas con sus crías y a la tierra con sus frutas.

María Teresa Babín, dice de la obra: "Este poema es un joya del arte dramático de este siglo, la obra maestra del ansia de maternidad"[33]

A partir de esta obra, parece que García Lorca repudia la solución del conflicto de yerma. Aunque hay la presencia misma de Víctor, el pastor y antiguo enamorado, como posibilidad de ser de nuevo el amante "salvador" de Yerma. Se siente la "racha" de sexo que la envuelve, cuando el Macho y la Hembra entonan el "**himno**", el coro apasionado en la romería.

Macho: "…En esta romería
El varón siempre manda
Los hombres son toros.
El varón siempre manda,
Y las romeras flores
Para aquel que les gana." P.207.

[32]Se refiere al sueño de ser madre. Así lo define. María Teresa Babín, P.321.
[33]Ibid., P.320.

Y la oferta de la vieja Pagana de que Yerma se entregue a su hijo: "…Aquí viene las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el santo hace, el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Mi hijo sí es de sangre pura".

"…Si entras en mi casa, todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha de te volverá pan y sal para las crías…" P.209.

Yerma y frente a estos propósitos, intensifica la pureza integra de su anhelo, atada a la fidelidad, al marido por razones de índole profunda que transcienden todas las exigencias de la "carne".

Yerma responde a la vieja: "¡calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar…

¿Te figuras que puedo conocer a otro hombre?

¿Dónde está mi honra? El agua no puede volver atrás ni la luna sale al mediodía. Vete…" P.208.

De esta manera, Yerma, como mujer, es la "criatura" más elevada y más espiritual de todo el teatro lorquiano, pues, es la única que no sucumbe a la tentación, en comparación en

Bodas de Sangre, donde la Novia se huye con Leonardo, en el día de su boda o peor, en La Casa de Bernarda Alba, donde la hija menor Adela se enamora con el novio de su hermana Angustias, Pepe El Romano.

Yerma (la mujer) es la única que busca la solución a su conflicto dentro de sí misma y al perder toda ilusión de hallarla, en el momento de asesinar al marido, destruye su propio sueño.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Obra Teatral (1936), drama de (3) actos.

Personajes:

- Bernarda, (60 años) (madre)
- María Josefa (80 años) (abuela)
- Angustias (39 años) (hija de Bernarda)
- Magdalena (30 años) (hija de Bernarda)
- Amelia (27 años) (hija de Bernarda)
- Martirio (24 años) (hijos de Bernarda)
- Adela (20 años) (hija de Bernarda)
- La Poncia (criada 60 años)
- Criada (50 años)
- Prudencia (50 años)
- Mendiga
- Mujer – 1.a
- Mujer – 2.a
- Mujer – 3.a
- Muchacha
- Mujeres de luto

En la obra teatral; La Casa de Bernarda Alba, García Lorca ha llegado a un momento culminante en el desarrollo de la técnica teatral.

Para María Teresa Babín: "La sobriedad de elementos que entran en la obra, la reducción del aparato escénico y de los aditamentos musicales líricos y plásticos tan abundantes en Bodas de Sangre y Yerma, hacen de Bernarda Alba (la obra) una magnifica síntesis del arte dramático de Lorca."[34]

En estas piezas, hallamos de nuevo los conflictos eternos del alma humana: descarnados y vivos en su esqueleto trágico.

Aquí, (en la obra), la sorda pasión y la venganza no se desbordan como en: Bodas de Sangre.

La insatisfacción de los deseos de las hijas, está encauzada por el camino de la más estricta disciplina y la autoridad. Pues; la casa donde viven "**prisioneras**" las hijas de Bernarda, con ella como carcelero implacable; es un "corral" lleno de rencores, de celos y de odios, circunscritos a sus cuatro paredes.

La madre Bernarda llena de orgullo malsano, jamás se ablanda; es capaz de matar para defender el honor de su familia:

- Bernarda: "¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta?"

-La Poncia: "¿pero lo habéis matando? (a Pepe El Romano)" -

- Bernarda: "No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar." P.198.

-Es capaz de mentir y de gozarse en la tortura de sus propias hijas:

-Bernarda: "…En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle…Hemos tapiado con ladrillos, puertas y ventanas. Así, pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo." P.129.

-Bernarda: "…Mi vigilancia la puede todo."
"Porque no pueden." P.187.
"¡No os hagáis ilusiones de que vayáis a poder conmigo!
Hasta que salga de esta casa con los pies delante, mandaré en lo mío y en lo vuestro."

Otra vez, Bernarda dice a sus hijas:

- "¡Ay, qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras…" P. 167

Su anciana madre (María Josefa) también ella tiene que sufrir de su hija Bernarda: "¡Enceradla en su cuarto y no la dejéis salir…" P.154

[34] M. T. Babín, ibid.

En la obra de La Casa de Bernarda Alba los únicos elementos líricos de la tragedia son: El cante lejano de los segadores (P. 160 y 161) y la delicada canción de cuna (a la ovejita que María Josefa, la abuela, mece en sus brazos. P. 193).

En cuanto a los personajes en la obra, no son gentes genéticos como en Bodas de Sangre (Novia – Novio – Suegro – Madre – Leñador).

Tienen nombres, en La Casa de Bernarda Alba, propios, **reales** y "**españolismos**" como: Bernarda Alba – María Josefa.

- Las hijas: Angustias – Magdalena – Amelia – Martirio y Adela.
- Las criadas: la Poncia y Prudencia.
- Pepe el Romano (el novio de angustias); este mozo de veinticinco años como llega caer enamoradas a tres hermanas en el mismo tiempo.

Es el amante oculto (no interviene en la obra) de Adela, la más joven de las hijas de Bernarda, prometido casarse con angustias, la hermana mayor, y en el fondo deseado por todas, porque es el único hombre joven que viene de otro pueblo y tiene relación familiar con la casa.

Alrededor de ellas, rondan la Mendiga, las cuatro mujeres y la muchacha que entran al seno de la casa, trayendo de afuera aires de pobreza, de murmuración y de melancolía. A la casa, llegan también ecos de la hija de la Libertad (quien la tenido un hijo y no se sabe de quién así le ha matado para ocultar su vergüenza).

Aquí y frente a la visto, Bernarda une su voz vengativa y pide:

- "Varas de olivo y mangas de azadones que vengan todos para matarla." Matarla sin clemencia: P. 175.
- "Y que pague la que pisotea la decencia."
- Acabad con ella antes que llegan los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!".
- ¡Matadla! ¡Matadla! P. 179.

La Poncia, la única persona que lleva de fuera historias de todo lo que sucede en el pueblo. Sus historias, como pimientas, inician la imaginación calenturienta de las mujeres sombrías (las hijas) en esta casa enlutada, como la aventura de paca la Roseta.

- La Poncia: - "Hablaban de Paca la Roseta…a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto olivar."
- "Ella tan conforme. Dicen que iba los pechos fuera…la llevada cogida como si tocara la guitarra." P.132.

- "…Volvieron casi de día. Paca la rosita traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza." P.132.
- Otra vez, La Poncia, con sus historias de seseo, habla de otra mujer: "Vestida de lentejuela que bailaba con acordeón, y quince segadores la contrataron para llevársela al olivar…"
- Dice afirmando que: "Los hombres necesitan estás cosa. Hace años vino otra mujer y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera." P. 159.

Cuenta con picardía sus aventuras de amor a la reja cuando era moza: "…La primera vez que mi marido…, vino a mi ventana." P. 151. Y se gusta recordando su vida con el pobre marido, a quien le mató todos los colorines que el buen hombre se dedicaba a criar: "Luego se portó bien. En vez de darle por otra casa le dio por criar colorines hasta que se murió." P. 151.

- **Hipótesis del realismo** (en La Casa de Bernarda Alba):

Es uno de los primeros estudios sobre Lorca, Ángel del Río escribe: "…Lorca, cada vez que terminaba una escena, exclamaba con entusiasmo: "¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!"[35]

Muchos críticos, entre ellos, Altolaguirre y Dámaso Alonso; han querido justificar esta cita y probar ese realismo de la obra (La Casa de Bernarda Alba), que Lorca afirmó tras de cada escena.

Para Allen Joseph y Juan Caballero, en su trabajo y acerca de ese juicio: (realismo), este realismo se puede explicar de la siguiente manera: en primer lugar, no hay "poesía" en la obra, quieren decir "versos". En cuanto al resto, piensan que Lorca se refiere no a un realismo literal, sino a un realismo "relativo", es decir, que en comparación con Bodas de Sangre y Yerma, todo es poético.

La obra de La Casa de Bernarda Alba no contiene ni elementos líricos ni elementos trágicos. Para ellos (Allen Joseph y Juan Caballero), es entendido así: "la obra más realista que escribió Lorca, con un sentido de realismo relativo".

Sin embargo, si consideramos la advertencia de Lorca, cuando dijo de La Casa de Bernarda Alba: "estos tres actos tienen la intención de un **documental fotográfico**".

Fergusson dice: "sería un error tomar su realismo demasiado estrictamente: **la etiqueta** '**fotografía**'" [36]

Visto así, "La intención de un documental fotográfico es incompleto, puede interpretarse como otro medio pictórico conscientemente empleado para lograr un efecto estilizado, igual que las otras obras, todas ellas también poéticas."[37]

Según la definición de esta palabra, Patrice Pavís, en su Diccionario del Teatro: Realista (representación): "La representación realista intenta dar una imagen que considera adecuada a su objeto, sin idealizar interpretar personal o incompletamente lo real. El arte realista presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira."[38]

- Son muchos los rasgos y las notas tomadas de la realidad, como:

[35]Ángel de Río « Federico García Lorca » 1899 – 1936. Revista Hispánica Moderna, año VI, números, 3 y 4 (julio y octubre, 1940), P. 248.

[36]La Casa de Bernarda Alba, García Lorca. Estudio y análisis de Allen Joseph y Juan Caballero. Ed. cátedra, Letras Hispánicas. 74.

[37]Francis Fergusson « Don Perlimplín: el teatro – poesía de Lorca », en Ildefonso – Manuel Gil, Federico García Lorca: el escritor y la crítica, Madrid, Taurús, 1973. P. 183.

[38] - Eduardo Galán, Claves de La Casa de Bernarda Alba. Primera Edición, 1986. P. 70. E. D. S. A. Madrid.

1. ***Nombres de personajes***: "Pepe el Romano" del personaje real Pepe de Romilla. Romilla la Nueva: (pueblo cercano a Valderrubio donde vivían los padres de Lorca y la familia de las Albas).

-Bernarda Alba" nombre real es Frasquita Alba, llamada Doña Alba, en su pueblo

2. Situación dramática básica (conflictos entre libertad individual y leyes sociales, tales como el amor – el casamiento – la sexualidad – la maternidad – la libertad individual…)

3 Ambientación espacial (tres pueblos andaluces en Granada, tierra española…).

-"Darajalí", es un lugar cerca de Fuente vaqueros, pueblo de la familia de Lorca.

-"Enrique Humanes" historia real de este personaje

Para Pavís, "El realismo es también un técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social del hombre."[39]

Pues, se nota que en las tres obras de Lorca: Bodas de Sangre –Yerma – La casa de Bernarda Alba, estos elementos citados forman en ellas.

En el primer acto de La Casa de Bernarda Alba, Poncia sorprende con acción sumamente vulgar y prosaica (sale a escena comiendo choriza y pan). La criada inicia su actuación limpiando (acto doméstico habitual).

La primera escena de la Poncia y la criada, es una escena casi clásica entre criadas. Aquí para dar (al espectador) la exposición necesaria.

- Aspectos del Realismo:

En La Casa de Bernarda Alba, se nota en cada acto, hay una introducción realista que se efectúa: "*Este lenguaje realista se abandona después para convertirse en lenguaje cargado de valores dramáticos*."**[40]** Quiere decir que cada acto subraya este cambio de lenguaje:

- Acto primero: Lengua lento y gradual.
- Acto segundo: Lenguaje más rápido.
- Acto tercer: Lenguaje muy rápido.

En los dos actos últimos, se abandona el lenguaje realista por el lenguaje poético.

[39]Patrice Pavís, Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética,semiología (Nueva edición revisada y ampliada). Ed. Paídos Ibérica. S. A. Barcelona. 1996. Págs. 381, 382.
[40]La Casa de Bernarda Alba. de García Lorca. Edición de Allen Joseph y Juan caballero. Cátedra. Letras Hispánicas; p. 78.

En cuanto a los símbolos, se puede decir que existen unos dentro de la obra y funcionan solo en virtud del lenguaje son símbolos "constitutivos" porque constituyen una parte integral del tejido del drama.

Símbolo: (para la semiótica de PEIRCE), el símbolo es: "Un signo que permite al objeto denotado en virtud de una ley, normalmente una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a este objeto."[41]

El uso del término símbolo se ha generalizado en la crítica dramática. Pues, es evidente que en el escenario todo elemento simboliza algo: El escenario es "semiotizable" y que a partir de signos que el espectador recibe el mensaje.

- Otros elementos de carácter realista en la obra de <u>La Casa de Bernarda Alba</u>:

***<u>En el primer acto</u>**, son:

- La mendiga que entre en la casa para pedir limosna. (P.122).
- El dobla de campanas de la iglesia por la muerte del marido de Bernarda. (P. 122).
- La llegada del notario para leer el testamento. (P. 128).
- La historia del padre de Adelaïda. (P. 136).

- La mención de Enrique Humanes (el hombre que estuvo detrás de Martirio aunque .(fea y débil según su propia declaración, para casarse con elle). (P. 136).

El que Amelia se fija en los zapatos desbrochados de Magdalena. (P. 137).

* **<u>En el segundo acto</u>,** reducen los detalles realistas, pero se puede notar unos:

- La imagen doméstica (las mujeres cosiendo). (P. 147

- Las historias amorosas contadas por parte de las hijas de Bernarda y Poncia. (de P. 147 a P. 152).

- La visita del hombre de los encajes (P. 153).

- El calor sofocante del verano por la noche

[41]P. Pavís, <u>Dicc. Del Teatro</u> (Dramaturgia, estética, semiología). P. 422.

- El episodio del retrato (de Pepe El Romano, novio de Angustias, robado y ocultado por una hermana suya). (P. 165).

- El linchamiento de la hija de la Libertad, hija soltera (tuvo un hijo y no sabe de quién y por vergüenza le mató). (P. 175).

*** <u>En el acto tercero</u>,** este realismo pierde su "fuerza", pues los personajes van diluyéndose en imágenes fotográficas, en siluetas perfiladas. Sobran unos elementos realistas como:

- La escena inicial (mujeres: la madre y sus hijas cenando). (P. 177).

- Los golpes del caballo en el corral. (P. 178).

- Los ladrillos de los perros por la noche. (P.190).

- El que Adela salga del corral con las enaguas llenas de paja (está con Pepe El Romano, el novio de su hermana…). (P. 197).

- Realidad y poesía en <u>La Casa de Bernarda Alba</u>:

1-Visión de la realidad desde la poética (Lorquiana):

En la Casa de Bernarda Alba se combinan realidad y poesía. No podemos hablar de drama realista, porque la obra supera los límites del realismo.

"Es cierto, aunque se toman datos de la realidad, la acción dramática se sitúa en un marco realista que la dimensión humana d los personajes es verosímil, que Lorca, infinitiva, ha procurado crear la impresión de verosimilitud."

Personajes, situación dramática, espacio simbólico, todo está contemplado desde una dimensión poética: la exageración – la hipérbole – en la descripción de los caracteres, la acentuada diferencia de edad entre: Angustias y Pepe el Romano, la proliferación de metáforas e imagines en el habla de los personajes, la estructuración de la obra en un doble plano.

- Plano real (**representado**)
- Plano imaginario (**no visible y simbólico**).

Todos estos elementos nos hablan, en definitiva, de la poetización de una realidad. Para la aproximación a la realidad (a los problemas humanos de su tiempo); se hace no desde el realismo literario, sino desde la poesía.

A propósito de esto, Eduardo Galán dice:

"El gran mérito de Lorca reside, según su opinión en haber integrado su lenguaje poético en el habla de los personajes, de manera que parezca natural y espontaneo"

Cabe señalar que junto a: expresiones coloquiales, andalucismos, vulgarismos, insultos, frases hechas, encontramos la palabra poética, las imagines sorprendentes de lirica de Lorca como:

-Poncia: "Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. [en el "Pater Noster], subió la voz que parecía un cántaro llenándose de agua] (Acto I).

-Martirio (dramática): "¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fresca de los embozos. "¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una Granada de amargura."

Parecen mediante estos procedimientos, Lorca se aleja del realismo decimonónico y ofrece al espectador la posibilidad de juzgar los hechos desde la distancia a través de su lucidez y su sensibilidad artística.

La interpretación, de La Casa de Bernarda Alba, obra que cierra el ciclo dramático de Lorca, presenta ciertas dificultades y por razón de que obra no pudo estrenarse durante la vida del autor (muerto asesinato; dos meses tras de escribir la obra, en borrador, es decir no finalizada totalmente).

Las principales polémicas críticas se han entablado en torno a las declaraciones de algunos amigos del poeta como: Carlos Morla Lynch, Dámaso Alonso…[42]

Según ellos, Lorca había calificado su obra como realista, además, no poesía, cuando decía: "Ni una gota de poesía"

Ante esta afirmación de Lorca, Allen Joseph y Juan Caballero llevan a cabo una serie de reflexiones, pues, para ellos, el lenguaje es profundamente poético, aunque la obra esté escrita en prosa: "…Es prosa sin duda, menos en dos canciones cortas."[43]

Consideran que La Casa de Bernarda Alba continua la línea del teatro poético, propio de la dramaturgia lorquiana, y, en consecuencia, niegan el carácter realista que algunos críticos le han adjudicado a la obra. Observan cómo cada acto comienza con un lenguaje realista, cotidiano,

[42]La Casa de Bernarda Alba, F. García Lorca. Edición de Allen Joseph y J. Caballero. Cátedra, Letras Hispánicas.
[43]Ibid.

"…pero este lenguaje realista se abandona después para convertirse en lenguaje cargado de valores dramáticos".

Explican a continuación el proceso mediante el cual el lenguaje realista de las primeras escenas se transforma en lenguaje poético: "El lenguaje realista es aquel que no tiene más de un plano, donde las palabras no significan más que lo que dicen. El lenguaje poético va aumentándose, tendrá dobles valores o aun múltiples significados que convierten las palabras en símbolos." [44]

Son símbolos que existen más bien dentro de la obra y funcionan como símbolos sólo en virtud del lenguaje. En final ellos concluyen afirmando que: "La Casa de Bernarda Alba no puede ser otra cosa que teatro poético. La integración poética de sus elementos extraídos de la realidad andaluza y estilizados en blanco y negro (señalando en el aparato: El blanco y el negro), no puede dar como conjunto, una obra realista."[45]

- El lenguaje poético:

Fergusson dice: "La poesía reside en los personajes y sus relaciones, en la concepción de cada una de las escenas, y especialmente en los violentos pero rápidamente resueltos contrastes entre los personajes." [46]

Así muestra que las escenas están integradas como las palabras de un poema. En este sentido, sobre todo, se entiende que La Casa de Bernarda Alba, no puede ser otra cosa que teatro poético. La integración poética, de sus elementos extraídos de la realidad andaluza y estilizados en blanco y negro (señalando en el aparato: El blanco y el negro), no puede dar como conjunto, una obra realista.

La Casa de Bernarda Alba, es una edificación poética levantada y dedicada al odio y a la represión. Sin embargo todos sus elementos proceden de esa extraña realidad que se llama «**el fenómeno andaluz**", por parte de Allen Joseph y Juan Caballero, que Lorca escenifica magistralmente para crear un drama andaluz poético. Se puede citar ejemplos del lenguaje poético en la obra, cuando Adela, por ejemplo, dice:

"…por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca.

-Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que sucede la que tiene que suceder.

-Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.

[44]Ibid.
[45]Ibid.
[46]Fergusson, P. 181.

-A un caballo encabritado soy capaz de poner de modillos con la fuerza de mi dedo meñique.

-Dios e ha debido dejar sola en medio de la oscuridad, porque te veo como si no hubiera visto nunca.

-Él dominara toda esta casa. Ahí fuera está respirando como un león"[47]

Más importante, en el teatro se consideran como imagines sueltas pero constituyen un ejemplo poético del lenguaje, de la misma manera que la relación que existe entre otros elementos también constituye un elemento poético.

Para el profesor y el crítico, Ildefonso Manuel Gil**[48]** emplea la cita de Lorca: "…Ni una gota de poesía. Para hablar del lenguaje teatral de Lorca: "…En ella, (la obra de La Casa de Bernarda Alba) el dialogo está perfectamente fundido en la acción, sin que haya en el nada que falta o sobre, cada palabra, cada gesto, lo real y lo simbólico, lo que se deja dicho…"

En estas frases, "con estructura de refrán en muchísimos casos apoyados en una imagen que añade poesía y a la vez fuerza dramática – a la connotación directiva y no expensas de la fidelidad artística al lenguaje popular, sino gracias precisamente a elle, reside una gran parte del mérito del teatro de García Lorca…"

Gil, en su cita, señala así un problema que toca el lenguaje teatral de Lorca: "El lenguaje de La Casa de Bernarda Alba, es el lenguaje andaluz llevado muchas veces a su esencia y éste no emplea frecuentemente un lenguaje "realista"**[49]**

Porque, y según lo que notan Allen Joseph y Juan Caballero, en su análisis: "…Es difícil imaginar una sociedad más conscientemente estilizada en el habla que el pueblo andaluz: en refranes y dichos populares, propios u obscenidades, hasta en el lenguaje más cotidiano, hay una consciencia de estilo difícilmente superable…"**[50]**

"…Todo esto represente un problema respeto del lenguaje realista, porque si se produce fielmente el lenguaje andaluz, el resultado no es necesariamente realista."**[51]**

Pues, se nota que este lenguaje andaluz, cuando se emplea con la densidad dramática: "cada palabra, cada frase, va cargada de sentido, sugerencias irónicas y hasta de simbolismo puro que usa Lorca en la obra de La Casa de Bernarda Alba, no puede ser realista."

[47]Ibid.
[48]Gil, Idelfonso Manuel, editor, Federico García Lorca el escrito y la crítica, Madrid, Taurús, 1973, p, s. 16, 19.
[49]Ibid.
[50]Ibid.
[51]Allen Joseph y J. Caballero.

- Ejemplos de unos de los símbolos constitutivos en las obras, son:

- El "**cuchillo**" de Bodas de Sangre, tiene un significado dentro de la obra, como obsesión de la madre de:(venganza – sangre – matanza para el honor familiar); y fuera de la obra, como instrumento de sacrificio por excelencia.

- El "**cuerno**" en Yerma como dice Álvarez de Miranda: "es también un símbolo por excelencia de la fertilidad

- La "**luna**" de amor y la pasión.

El "**agua**" fuera de la obra, tiene como elemento simbólico general y tiene muchas significaciones: Vida – muerte – fertilidad. Dentro de la obra, el agua es algo que se manifiesta de manera especial y que no alude específicamente a otro contexto simbólico de fuera de ella.

-El agua: En La Casa de Bernarda Alba, como símbolo en el lenguaje poético:

El agua (en la obra) = agua de beber – agua de fregar – pozo – río – charco – tormenta – orilla del mar – juncos de la orilla – río de sangre – mar de luto: es más que símbolo, es un "tejido" simbólico a través del lenguaje poético.

Es una combinación poético riquísima que sugiere muchísimo sin referirse a otro contexto que el suyo propio. Explicable sólo en términos de sí mismo, es un ejemplo magistral del simbolismo dramático más poético, porque constituye parte de la obra misma. Quiere decir, que sin la obra no se explica el símbolo y sin el símbolo no se entiende la obra:

Bernarda: "…en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada." (Acto I, P.128)

- "…Que no se acerque del pozo". (Acto I, P.130)
- "…Yo me levanté a refrescarme. Había nublo de tormenta y hasta cayeron algunas gotas en una noche de verano." (Acto II, P. 148).
- "…No llegar la sangre al río" (Acto II, P. 171).
- "…Quiero irme de aquí, a casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar" (Acto I, P. 146)…
- "….A beber agua." (Acto III, P. 179)
- "…Trae un jarro de agua fresca…" (…..)
- "…Que en el ciclo estas escrita con papel y agua bendita" (Acto III, P. 185).

- "A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra (Acto III, P. 189).
- "Es un pozo de veneno" (para describir a Adela) (Acto III, P. 198).
- "Voy a beber agua" (acción repetida por Adela, siempre en la noche marcando la ser que tiene la chica.) (Acto III, P. 190).
- "Vámonos a la orilla del mar" (Acto III, P. 191).
- "Seremos como las olas…y seremos espumas."
- "¡por ella! Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza" (Acto III, P. 198).
- "…Nos hundiremos todas en un mar de luto." (Acto III, P. 199).
- Adela: "…Aquí no hay más remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue…El me lleva a los juncos del río…"
- Adela: "…Hasta que se pongan en cueros de una vez y se las lleve al río."
- Martirio quiere "Que llegue noviembre, lo días de lluvia, la escarcha…"[52]

- El valor de los símbolos: (en <u>La Casa de Bernarda Alba):</u>

Como lo hemos señalado antes, el contraste entre el blanco y el negro es revelador y a cada uno, sus propios símbolos o sus valores simbólicos. Existen otros elementos y otros rasgos literarios o no literarios. Cada valor simbólico en la obra puede tener o referir a su significado; como:

- Caballo → pasión sexual, deseo amoroso, fuerza y libertad.
- Oveja → imagen del niño / fertilidad, también puede aludir a la imagen del sacrificio.
- Perro → sumisión, animalización.
- Árbol → fuerza y virilidad.
- Flores → amor, relación sexual, pasión.
- Luna → muerte, erotismo.

[52]Aquí **el agua** como elemento "**liberador".** Tantas veces repetido en esta obra.

- Sol → vida, alegría.

- Agua → río = vida y erotismo.

- Pozo → muerte (agua envenenada)

- Color verde → rebeldía – muerte.

- El blanco y el negro (como valor simbólico):

Se nota una perfecta estilización no realista de Andalucía[53]: muros blancos, vestidos negros.

- **Acto primero**: (en la presentación de la escena): Habitación blanquísima del interior de La Casa de Bernarda.

- **Acto segundo**:

-Traje negro de moaré de María Josefa (la abuela de las hijas de Bernarda) y sus gargantilla de perlas blancas. (P. 145).

-El nublo negro de la tormenta en el verano. (p. 165).

-El retrato: una foto en blanco y negro de Pepe el Romano que Martirio esconde entre sus blancas sábanas.

- El caballo garañón blanco ¡doble de grande! Llenado de todo lo oscuro de la noche.

-"Seremos como las olas, una y otra…Nos sentaremos todos, todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto"

- **Acto tercero:**

-Bernarda que aparece también en enaguas blanca con el mantón negro.

-Adela ¡muerta! ¡virgen!, de blanco que vestirán como una doncella (en blanco). Al fin ese mar de luto y silencio, "**negros**" en una noche **negra**.

[53]Fergusson, P. 184.

Cabe mencionar que los únicos colores que aparecen frente a la dominación total del blanco y el negro en la obra son:

-El abanico de colores (con dibujos de flores) de Adela (que su madre lo rechaza como "impropio" no conviene al luto).

- El vestido verde de la ilusión frustrada también de Adela.

Todo lo demás es blanco y negro: la celebración de luto (porque la obra empieza con la muerte del padre Benavides y termina con la muerte de Adela, entres las paredes blancas de la casa.

En fin, el blanco se utiliza para simbolizar la vida, la alegría, el amor y la libertad (la paz) mientras que el negro acentúa la tristeza, el odio, la represión y la muerte.

- El valor simbólico de: La Mujer – el Caballo y La Muerte.

La mujer: Ante todo; las heroínas lorquianas son mujeres, protagonistas en las tres obras: La Casa de Bernarda Alba – Yerma – y Bodas de Sangre. Son mujeres de pueblo, dedicadas al hogar y que no tienen más vida extrema que la estrictamente familiar.

Los personajes femeninos en las tres obras teatrales de García Lorca no son que: **La madre** protectora: (Bodas de Sangre) y Bernarda, **la mujer virgen**: (Adela y sus hermanas), **la mujer casada**: (Yerma), todas ardiendo en pasiones y ahogadas de soledades.

La mujer: (en La Casa de Bernarda Alba).

En La Casa de Bernarda Alba, encontramos únicamente mujeres "encadenadas" viviendo en una "***casa – convento***", donde reina un ambiente agobiante y una sensación da asfixia desde el comienzo hasta el fin.

A estas mujeres las ha vuelto locas el instinto de emancipación que las devora. Por las rendijas, las cautivas, en sus trajes de ***interminable luto*** (ocho años), sufren el anxia de vivir en una sociedad machista:

- Bernarda: "…un hombre es un hombre." Es decir que a este ser se le permite todo. Mientras; para la mujer, todo es ***prohibición***.
- Amelia: "…Nacer mujer es el mayor castigo."
- Otra vez, Bernarda lo repite: "…Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón." (Acto I, P. 129).
- Magdalena: "…Yo sé que no me voy a casa, prefiero ser un hombre y llevar sacos al molino."

- Martirio: "…A ellos (a los hombres) les importa la tierra, las yuntas y una "perra"[54] sumisa que les dé comer.

Cabe señalar que todo esto, marca la condición humana y social en que vivía la mujer de aquella época. Una mujer frustrada "rabiando" por la boda, la pasión, el amor y fertilidad. Una mujer "haciéndose el corazón polvo". Como lo expone bien, María Josefa, la abuela, en la obra.

Todo lo demás es blanco y negro: la celebración de luto (porque la obra empieza con la muerte del padre Benavides y termina con la muerte de Adela, entres las paredes blancas de la casa.

En fin, el blanco se utiliza para simbolizar la vida, la alegría, el amor y la libertad (la paz) mientras que el negro acentúa la tristeza, el odio, la represión y la muerte.

[54]La palabra « **perra** », aquí, se refiere a la mujer.

TERCERA PARTE.

ANALISIS Y ESTUDIO MORFOLOGICO DE LA OBRA:

La Casa de Bernarda Alba.

3.1- Estructura externa de la obra:

La obra de La Casa de Bernarda Alba presenta una estructura clásica en tres actos que se corresponden con el esquema tradicional de: Presentación, nudo y desenlace.

En cuanto a la estructura formal de lo obra, posemos decir que es clara la depuración llevada a cabo por Lorca, pues, eso lo notamos tal como postulan los cañones establecidos en la Antigüedad:
- El planteamiento clásico sobre los tres actos y el respecto a la regla de las tres unidades.

En este caso, Kurt Spanglo define de otra manera: "*...Al hablar de la acción dramática se analizará la problemática de la sistematización, división y combinación de las unidades del drama..."*[55]

El primer acto de la obra, coincide con el **planteamiento de la situación***: en el aparecen ya todos los personajes (las figuras) sobre los que gravita la acción: la familia formada por Bernarda, sus cinco hijas, sus criadas, las mujeres del luto (en segundo grado) y la figura aludida a Pepe el Romano.

Queda planteado el conflicto inicial que moverá en adelante las situaciones:

a. La muerte del padre (cabeza de la familia). Bernarda como madre de hijas, asume la "doble" responsabilidad del hogar. Impone (incitada por el gran miedo) un durísimo luto de ocho años. Prohíbe todo contacto con el exterior y la anulación de las emociones.
b. Se plantea el origen de una fuerza contraria (simbolizada por la libertad) a la impuesta (ley social), pues Adela no se resigna a una vida monacal (de los monjes) y que el casamiento de su hermana mayor Angustias con Pepe, la deja alterada y consternada.

El segundo acto coincide con el nudo:

-El conflicto Bernarda Alba – Adela toma cuerpo: "Aquí se terminan las voces del presidio" (rompe el bastón de su madre, símbolo de la autoridad y la seriedad).

- Las ilusiones al estado crítico de Adela, junto al horario sospecho de las vistas de Pepe el Romano ("casi la una y media la mañana, lo oí toser cerca de la ventana"), ya apunta claramente el clímax. El ambiente está electrificado y todas las hermanas actúan de forma mal intencionada y tensa. Este clímax se sitúa hacia el final, cuando en la conversación entre Adela y Martirio, aquélla confiesa sus relaciones ilícitas con Pepe el Romano.

*Aquí se refiere a la situación estática, véase el capítulo: El concepto de situación, PatricePavis, Diccionario del Teatro, págs. 457 – 459.
[55]KurtSpang teoría del drama, Lectura y análisis de la obra teatral, capítulo: Situación en el drama, pág., 80, E.U.S.A.

El tercer acto camina hacia el **desenlace** iniciándose con un anticlímax, en el que la actitud de Angustias promete claramente que algo sucede, algo a lo que Bernarda ignora y que es la única en la casa que permanece ciega.

El desarrollo con la tensión final: de la muerte de Adela y la percatación, por parte de Bernarda, de la ruptura del sistema en que tan "ciegamente" creía porque no sabía que la tensión provoca el estallo.

- **Aquí, presento un cuadro de la estructura de la obra**:

Acto	Acción dramática	Espacios (3 cuadros)	Tiempo
I	Presentación	Habitación interior (antesala) blanquísima.	12 de la mañana del día "1"
II	Nudo	Habitación interior blanca	3 de la tarde del día "2"
III	Desenlace	Patio interior de paredes blancas azuladas.	Noche del día "3"

- Estructura del contenido de la obra:

La estructura del contenido de La Casa de Bernarda Alba es circular, pues se abre con una muerte (aquí con la muerte del padre) y la imposición severa de luto y un gran máximo de silencio. Se cierra con otra muerte (de Adela) y de nuevo la obligación de callar: ¡Silencio! ¡Silencio!¡Silencio!.

La obra termina como empezó, con un terrible castigo ejemplar. Cabe señalar que, en cada acto podemos observar una progresión que afecta fundamentalmente a la atmósfera la tensión y el contenido enfrentamiento crecen un acontecimiento "explosivo, los concluye.

En el primer acto, pasamos de la "crisis" por un funeral hasta llegar a la aparición de la abuela, María Josefa con su "locura", pidiendo, a su edad (80 años) un varón para casarse.

En el segundo de la tranquila reunión de la familia: Bernarda y sus cinco hijas, es una salita donde se bordea, al linchamiento de la hija de la Librada (acontecimiento en el exterior de la casa).

En el tercero, de la tranquila cena familiar, al suicidio de la hija menor de Bernarda, Adela.

Cabe señalar y según mi lectura, que cada vez, el final de un acto es desastroso.

-El final del primer acto: María Josefa expresando los anhelos de sus nietas.

-El final del segundo acto: La simbólica ejecución de la hija de la Libertad.

-El final del tercer acto: la premonición (la señal) del destino de Adela muy al fin, la muerte de la joven.

En conclusión, se salta a la vista que la composición de la obra: La Casa de Bernarda Alba, resulta perfecta, tan económica de medios (una pequeña sala) y tan concentrada, que su efecto es mucho mayor en comparación con otras obras: Bodas de Sangre y Yerma.

- El orden en las unidades de la obra:

Las tres unidades en la obra (aludidas en la estructura), son respetadas al máximo: sólo encontramos una acción, sin desvíos de ningún tipo.

Notamos de cada gesto, cada palabra, van encaminados al avance del conflicto, sin que sobre o falta nada (en armonía con la estructura y con el contenido).

Las historias interpoladas en la obra de: Adelaïda, Paca la roseta o la hija de la Libertad, tienen la función de intensificar la tensión interior en el mundo de Bernarda Alba al irrumpir en él y oponerse, pero siempre de fuera.

En fin, cabe señalar que el conflicto es, en todo caso, único como el tema: Bernarda y su propia hija, en su propia casa sin presencia extranjera, como lo indica el titulo mismo: La Casa de Bernarda Alba, es decir lo que va a suceder en la casa de esta familia.

- Estructura cíclica y repetitiva:

El rasgo configurado del drama de Lorca lo constituye su carácter cíclico, es decir su estructura cíclica y repetitiva.

Se nota que cada acto ofrece al lector, el mismo movimiento (ambiente):

-Calma= tranquilidad inicial.

-Sucesión de conflictos.

-Violencia final

Los conflictos y la violencia van un crescendo en graduación (aumentando) hasta el suicidio final de Adela. Pues, la pasión erótica – la envidia – los celos y el odio, aumentan y se expresan con mayor violencia, según avanza o se desarrolla la obra.

- **<u>Aquí, presento un cuadro detallado de la estructura cíclica o repetitiva:</u>**

Acto	Situación de calma (tranquilidad)	Conflictos	Violencia
I	-Silencio en casa. -Se oye campanas. -Conversaciones de criadas.	-Imposición de luto de ocho años. -Intentos de rebeldía de Adela. -Violencia de Bernarda con Angustias: de la herencia y de Pepe el Romano.	-María Josefa, la abuela, arrastrada de fuerza hasta su habitación.
II	-Mujeres cosiendo. -Conversaciones sobre los hombres.	-Enfrentamiento de Adela – Poncia. -Episodio del retrato. -Oposición Bernarda – Poncia. -Enfrentamiento Adela – Martirio.	-Linchamiento de la hija de Librada.
III	-Mujeres cenando. -Visita de Prudencia y conversación con Bernarda.	-Conversación dura de Bernarda – Poncia. -Encuentro abuela – Martirio. -Enfrentamiento: Adela – Martirio.	-Escopeta y disparo de fuego. -Suicidio de Adela.

Otros elementos repetitivos en la obra:

Además del movimiento o ámbito interno repetitivo de cada acto, la obra incorpora otros elementos recurrentes:

- Cada acto empieza con el adverbio "**Ya**": "Ya tengo el dobles de esas campanas", p.1.

-La obra comienza y termina con: "**la muerte**" (muerte del padre, en el comienzo y de Adela, en el final).

-La coincidencia de la primera y la última palabra que pronuncia Bernarda: "¡**silencio!**

La obra empieza con **el doblar de campanas** y se concluye anunciando por el amanecer un nuevo clamar de campanas:

-Bernarda: "Avisad que el amanecer den dos clamores de campanas" (fin de la obra).

-La escena del primer acto y del acto tercero, comienzan con un silencio: "un gran silencio umbroso" y "un gran silencio". Ambos casos de este silencio se ve interrumpido por las campanas y el ruido de los platos y cubiertos.

-El segundo y el tercer acto empiezan con escenas estáticas y domésticas: mujeres sentadas en sillas bajas, cosiendo y después comiendo.

Se produce un juego de alternancias entre aspectos de:

- La realidad visible y aspectos de la realidad imaginada.

- Personajes visibles e invisibles, aludidos.
- Acción oculta y acción representada.
- Tiempo representado y no representado.
- Espacio visible y espacio aludido.

Son estos elementos que se refieren simbólicamente al enfrentamiento entre realidad y deseo en las mujeres.

Salta a la vista que toda la obra se construye sobre mi juego de oposiciones, de contrarios:

- ***Temáticos***: libertad / oposición – impulsos eróticos / amor decente – vida / muerte.
- ***Espaciales***: casa / calle- campo / patio.
- ***Temporales***: día / noche.
- ***Cromáticos***: blanco / negro.
- ***Lumínicos***: luz / oscuridad.

Análisis del Titulo: La Casa de Bernarda Alba.

3.2- El título

Para unos críticos, no hay reglas ni fórmulas para encontrar un buen título para la obra, ni tampoco estudios globales y específicos sobre la elección de los títulos.

P. Pavis define el título: "…es un texto exterior al texto dramático propiamente dicho: en este sentido, es un elemento didascálico* (extra o para textual)".[56]

Sabemos según, G. Genette que "el para texto desempeña un papel de acompañamiento de marco. Es, también, un texto que vuelve libro."[57]

Generalmente, el titulo tiene por sí a ser conciso: debe ser recordado fácilmente y no debe explicar todo: "**la Casa**".

A veces, como este título, contiene el nombre propio del héroe central o del protagonista en la obra: "…**de Bernarda Alba**". Aquí se relata todo lo que sucede en esta casa, donde, Bernarda es el personaje clave y que todo gira alrededor de su presencia.

Según P. Pavis: "Los títulos pueden referirse a tres aspectos diferentes: a una o varias figuras del drama, a las circunstancias espacio – temporales y al tema o conflicto de la obra."[58]

En este caso; y refiriéndose a lo que dice Pavis, esto se aplica más bien al subtítulo: Drama de mujeres en los pueblos de España, de la misma obra, La Casa de Bernarda Alba. Porque, aquí, la figura central de la obra es la mujer (o mujeres).

El espacio, es en el mundo rural, los pueblos de España, no de hoy sino de aquella época (a partir de 1933…).

En cuanto al tema o el conflicto en la obra, trata de: Enfrentamiento entre la moral autoritaria y el deseo de libertad.

-La moral autoritaria (representada por Bernarda y la sociedad).

-El deseo de la libertad (representada por Adela y su abuela).

La palabra misma o el sintagma nominal: "Enfrentamiento", se refiere al conflicto, a la oposición, al duelo (muchas veces, se mezcla con la violencia).

Según Roland Barthes, el título es: "Un aperito, una restricción interpretando en consecuencia, un índice que dirige la atención sobre el objeto del tema."

[56]KurtSpang, en su artículo, Aproximación semiótica al título literario, estudios semióticos, 1. Madrid, C.S.I.C. 1986, Teoría del drama, 356, 370.
[57]Ginette, Gerard, Palímpsestes, París, Ed. Seuil, 1982.
[58]

En este sentido, el título va a ser como "algo ligero en la entrada" y que incita al lector a ir y a describir más y más las cosas, a partir de su lectura a la obra. Pues éste (el lector), por su curiosidad quiere saber lo que tiene de si especial este "casa", lo que ocurre como acontecimiento quienes son los personajes de este espacio limitado y cuál es su relación con Bernarda.

El título de una obra, también se puede comparar a una de las pre informaciones más llamativas, porque ello es el primero que salta a la vista y por su condición de pórtico y de introductor de la obra en general.

Aquí tenemos la presentación de la cubierta del libro: La Casa de Bernarda Alba

Pórtico	Últimas páginas (5)
El nombre del autor. El título de la obra. El número de la edición. La casa de edición.	Índice de autores de la casa de edición.

- Título metafórico:

El título, La Casa de Bernarda Alba, se compone del núcleo "**casa**" que adquiere un valor dramático especial, porque se limita a un espacio cerrado para la mujer. Para ella; y para todos que tienen conocimiento del contenido de la obra, esta casa se compara a ***una cárcel*** de primera categoría, pues los que viven adentre sufren del ambiente reinado y carecen de libertad.

Este espacio que se limita a unas habitaciones, es un freno a la libertad individual de las hijas, y bajo el orden de la madre, ninguna debe franquear ni siquiera el umbral de la puerta principal de la casa. Es un verdadero ***encarcelamiento***.

Cuantas veces, el título guarda un poco de misterio, por eso incita su lectura pues se considera como un "operador de marca"* y que su función es subrayar el comienzo del texto. La Casa de Bernarda alba, como título nos muestra que la obra no se centrara en la figura femenina de Bernarda, sino en un espacio físico, ámbito de determinadas relaciones humanas y como signos, nos indica además la relevancia del personaje de Bernarda a lo largo del desarrollo de la obra.

Éste (el título de la obra), también contiene ciertas connotaciones de: ***dominio y pertenencia***: La Casa es de Bernarda, la casa y todos sus enseres pertenecen a Bernarda. La casa sus habitaciones son: ***El mundo de Bernarda***.

En este caso Ruiz Ramón dice: "…La Casa de Bernarda alba es un mundo cerrado en el interior de otro mundo cerrado, y ambos no se excluyen, sino que se necesitan, pues la destrucción del uno determinara automáticamente la destrucción del otro."[59]

-El lenguaje en la obra:

En el habla del personaje dentro de la obra, observamos una cierta convivencia de rasgos del lenguaje coloquial (realidad) con exquisitas figuras literarias (lo poético).

Se caracteriza este habla del personaje de La Casa de Bernarda alba, su claro sabor popular y su "fuerte" aliento poético. Por eso, se puede afirmar que hay una mezcla entre el lenguaje coloquial y el lenguaje poético dentro de todo el lenguaje de la obra.

Del lenguaje coloquial o popular, destacamos el empleo de refranes, dichos y expresiones populares, vulgarismos, que se funden en el habla del personaje con "hermosas" metáforas e imágenes literarias:

-la Poncia: "pero les cuesta mucho trabajo desviar las cosas de su verdadera inclinación. A mí, me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes y hasta el aire. ¡Quién sabe si saldrán con la suya!"

Aquí citamos algunos ejemplos de vulgarismo en el lenguaje coloquial: vienen sobre todo de las bocas de Poncio y la Criada, como reflejo de su baja condición social:

-Poncia: llevan ya más de dos horas de gore – gore.

En el primer responso se desmayó la Magdalena. (Acto I).

Criada: Tin, tin, tan. Tin, tin, tan. (Acto I).

-gori – gori es una onomatopeya vulgar que se emplea para referirse a los cantos fúnebres.

"la Magdalena" es un claro vulgarismo, propio de niveles bajos del habla vulgar.

*Roland Barthes, define el título como "operador de marca".

[59]Francisco, Ruiz Ramón, Historia del teatro español. Siglo XX, Madrid, ediciones Cátedra, 1975, pág. 177. El subrayado es suyo.

Otros vulgarismos son: "parentela" (Poncia, acto I) – "gaznate" (Criada, acto I).

Algunos ejemplos de andalucismo: como la expresión:

- "no seas los niños chicos" (Poncia. Acto II).
- "puede ser un volunto mío" (Martirio. Acto II).

Ejemplos del habla rural y campesina:

a. - La utilización del sustantivo "madre" sin artículo:

"Si la hubiera visto madre" "¡Madre, no hable usted así!" (Acto I).

b. La apocope: "la tercer sábana" (Angustias, Acto II).
c. La expresión: "la noche requiere compaña" (Amelia, Acto III).

A partir de estos ejemplos, salta a la vista que el lenguaje en la obra de Lorca, tiene un intenso sabor popular y está profundamente enraizado en el habla popular, especialmente en la andaluza.

El uso de refranes, frases hechas y dichos populares. Valgan como ejemplos, los siguientes:

Poncia: "Vinieron a verlo, muerto y le hicieron la cruz" (frase hecha, Acto I).

- Bernarda: "¡Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo* detrás de un hombre! = [ir con anzuelo, es una frase hecha que alude a la intención de atraer la mujer al hombre viceversa.] * (Acto II).

d. Adaptación de refranes:

- Angustias: "Más vale onza en la arca que ojos negros en la casa*". (Acto II). * = [Mejor tener algo que no tener nada].
- Bernarda: "…para hacer que las personas sean decentes y no traen al monte demasiado*" (Acto I).

En este lenguaje coloquial, algunos insultos y maldiciones llaman la intención porque tienen el aspecto de refranes o expresiones populares, de Bernarda contra sus hijas:

- (A Angustias): "¡Suave! ¡Dulzarrona! ¡ Suavona ! ¡Yeyo! ¡Espejo de tus tías!" (Acto I).

(A Martirio): "¡Mala puñalada te den, mosca muerte! ¡Sembradura de vidrio!" (Acto II).

- (A Adela): "Esa es la cama de las mal nacidas" (Acto III).

* = [Expresión en el dicho popular de: « la cabra siempre tira al monte »].

- Otros refranes, frases dichas, expresiones populares, empleadas en la obra:

- Primer acto:

- "Soy una buena perra, ladra cuando me lo dice y muerto los talones de los que piden" = (Estoy al servicio de mi dueña y cumplo todo lo que me ordena).
- "¡Lengua de cuchillo!" = (Lengua puntiaguda, lengua picante, lengua de víbora).
- "Ella lo ha hecho sin dar alcance a lo que hacía, que está francamente mal" =(Ignora la importancia del mal que hace).
- "Les gusta verlo y comentarlo y se chupan los dedos de que ocurre" = (Toman el gusto para criticar como si fuese algo dulce).
- "Es que tus hijas están ya en edad de merecer" = (Edad de casarse o buscar un marido).

- Segundo acto:

- "La mala lengua no tiene fin para inventar" = (Una persona mala que se queda siempre mala para todos y no se puede cambiar).
- "Un golpe de sangre" = (Un infarto).
- "Hasta la sangre" = (Los lazos familiares).
- "Sarmentosa por calentura de varón" = (Retorcida y reseca por insatisfacer su deseo).
- "Ser alegre como un árbol" = (Feliz como un tonto, un imbécil).
- "Gastar sabrosa pimienta" = (Contar historias sosas, sin sabor a algo indecente, como chistes "verdes").
- "Ser la sobra de alguien" = (Perseguirle a donde vaya).

3.3- El lenguaje del personaje: (El discurso de cada personaje)

Como se sabe, la obra de <u>La casa de Bernarda Alba</u>, se caracteriza por la variedad del personaje, del lenguaje y del tema.

Aquí, en dicha obra, cada personaje tiene su manera de hablar, es decir su habla personal:

<u>1- El lenguaje de Bernarda</u>:

En la madre Bernarda, predominan las intervenciones rápidas, secas y cortantes (véase en las réplicas). En cuanto a sus elementos son autoritarios, bruscos y agresivos, es decir, siempre de tono grave y melancólico. En su habla se sirve constantemente del modo **imperativo** en primer lugar para marcar su autoridad y su mandato: "Dale – dales – vete – dame –contesta – busca – dejadla – ve – vaya – calla – calle usted."(Acto I)

"Registra – dilo – habla – habla – habla – vengan – acabad – matadla – matadla."(Acto II).

"Espérate – trabadlo – trae – habla – míralo – atrévete – abre – trae – llevadla – avisad – den."(Acto III).

Cabe señalar que sobre ciento cincuenta y seis (**156**) intervenciones de Bernarda, hay treinta y cinco bajo forma de órdenes y mandatos.

Usa lo interrogativo en el segundo lugar, (marca su curiosidad y quiere saber todo lo que ocurre cerca de ella):

Citamos algunos ejemplos: "¿está hecha la limonada? - ¿es este el abanico? - ¿y tú? - ¿esto tiene ser mujer? - ¿y Angustias? - ¿y tú a qué fuiste…? - ¿qué mirabas? - ¿a quién? - ¿es decente que…? - ¿a quién- mirabas? - ¿y ella? - ¿y qué pasó? - ¿Cuáles? - ¿y mi hija…? - ¿es que quieres…? - ¿has tenido…? - ¿salir? - ¿por qué la habéis…?. (**Acto I**).

¿Quién? ¿Quién? - ¿cuál de vosotros? - ¿lo has buscado? - ¿no lo encuentras? - ¿dónde lo has encontrado, - ¿es verdad? - ¿por qué lo has cogido? - ¿qué imagina? - ¿me tienes qué…? - ¿y verás qué? - ¿ero lo visto con…? - ¿qué es lo que pasa aquí? - ¿lo sabes? - ¿dónde vais? ¿Qué ocurre? (**Acto II**).

¿Y tú marido cómo? - ¿quieres…? – ¿a qué hora terminaste…? - ¿qué cuenta Pepe? - ¿viene esta noche? - ¿dónde está…? ¿Qué? - ¿me habéis oído? (**Acto III**).

De sus parlamentos, salta a la vista su maestría en sus insinuaciones provocativas y tentadoras. Su lenguaje, también, tiene sentido de humor que a veces hasta cómico.

a- Unos ejemplos de lo cómico:

La Poncia:

- "Llevan dos horas de gori – gori"* [* Voz onomatopéyica y burlesca que imita los cantos en latín del funeral que está celebrando.].
- "Tiene unos dedos como cinco ganzúas" (Se burla de los dedos de la abuela, porque con éstos abre la puerta).
- "Sí Bernarda…, me arrancará los pocos pelos que me queden".

La Poncia habla de su marido:

- "Un día me dejo no sé qué cosa y le mate todos los colorines con la mano de almirez."
- "La primera vez que mi marido vino a mi ventana…Ja, ja, ja."
- "…y dijo « ¡Ven que tiente»" (ríen todas).
- "En vez de darle por otra cosa le dio por criar colorines hasta que muere".
- "Sí, y por poco si le dejo tuerto" (pegaba a su marido).

b- Insinuaciones provocativas:

- Poncia: (a Bernarda a propósito de sus hijas).

- "¿A ti, te parece que Pepe estaría mejor casado con Martirio o… ¡sí!, con Adela?"
- "Adela. ¡Esa es la verdadera novia del Romano!"
- "A mí, me parece mal que Pepe esté con Angustias."
- "Pero en cuanto las dejes sueltas se te subirán al techo."
- "Bernarda, ¡Cuida de enterarte! ¡Seguro no se sabe nada en esta vida!"
- "…Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior del pecho."
- "Bernarda, yo no quiero hablar porque temo tus intenciones. Pero no estés segura."
- "A lo mejor, de pronto, cae un rayo. A lo mejor un golpe te para el corazón."
- "Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todos. Yo he dicho lo que tenía que decir
- "No es toda la culpa de Pepe el Romano…Adela estaba loca por él, pero ella debió estarse en su sitio y no provocarlo. Un hombre es un hombre."
- "A mí, me gusta cruzar el mar y dejar esta casa de guerra."

- De Martirio dirá:

"Esa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que Pepe no es por ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano."

Al mismo tiempo, se caracteriza en consecuencia, a Bernarda por el uso (en su habla) de:

- Dar órdenes a la forma negativo: "no llores" – "no quiero que" – "no me recuerdes" – "no seas" – "no os hagáis" – "no me persigas".

Otra característica se destaca en la expresión de Bernarda, es el empleo frecuente del infinitivo en lugar del imperativo, pues este giro forma parte del vulgarismo: (ya señalando en el lenguaje): "¡sentarse ustedes!" – "¡ayudarla vosotros!" – ¡"andar vosotras!" – "¡venderlas!" – "¡descolgarla!"

Usa también los sustantivos con valor interjectivo (sentido de mandato): "¡Silencio! –"¡A callar!" "¡A sus casa!" – "¡A acostarse!" – "¡A la cama!" – "¡Silencio!" - "¡Silencio!" - "¡Silencio!".

Al final de este humilde análisis al discurso del personaje de Bernarda, figura principal en la obra, se puede afirmar que es un discurso que se manifiesta a partir de órdenes, mandatos, réplicas cortas (de odio de insultos) e interrogaciones (para satisfacer su curiosidad).

2- <u>EL lenguaje de los demás personajes (el discurso)</u>:

En cuanto al lenguaje o el discurso de los demás personajes, éste se varía de una figura a otra según las características propias de cada uno: (tomando en consideración, el nivel social y la edad de cada persona).

a- <u>El lenguaje de La Poncia</u>:

Poncia tiene un lenguaje extremadamente rico y variado porque posee la gracia del lenguaje popular, vulgarismo. En el lenguaje de Poncia hay todas las herramientas que forman parte del registro de **habla popular rural**. Su discurso está lleno de: **coloquialismo** – **expresiones populares y rurales** –

b- <u>El lenguaje de la abuela:</u>

En cuanto al lenguaje de María Josefa, la abuela octogenaria, materna de las chicas, (considerada como persona loca), parece como un lenguaje infantil porque es un habla perturbada junto a disparates y a juegos lingüísticos a veces "absurdos", pues utiliza expresiones infantiles, como: -Diminutivos: "ovejita – hormiguita – casita…"

-Onomatopeya: "mee".

Su locura es simbólica, en su vejez, la anciana, encerrada en su habitación, desea casarse a la orilla del mar. Con estas expresiones, podemos definir que su lenguaje tiene un sentido burlesco: "Bernarda cara de leoparda, Magdalena cara de hiena"

- "Salía fuego de la tierra" = (hizo mucho calor, con las primeras gotas que cayeron- Salió en suelo, como humo del fuego).

-"No hay carne donde morder" = (no hay cosas para criticar)*****

-"Cuando uno no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlos" = (es mejor abandonar cuando se no puede a otra persona o no llega resolver sus asuntos).

* En el Corán, persona que maldice a otra, está comiendo su carne).

3.4- Estilo, lenguaje, figuras literarias:

Podemos notar, la doble característica que recorre el texto de la obra: La Casa de Bernarda Alba, en cuanto al lenguaje, es:

- Su esencia poética.
- Su máxima estilización.

En este lenguaje hay una buena de andalucismo (véase ejemplos del andalucismo en la obra), aunque captado en esencia y no en su forma exterior:

- La expresión hiperbólica, incisiva, irónica, alejando el contenido (fondo) de la forma y de manifiesto mediante perífrasis y metáforas (bien utilizado por autor).

En cambio, y con gran acierto, Lorca despoja los parlamentos (diálogos) de sus personajes de chistosidad (chistes – bromas) y folclorismo para que sus intervenciones sean menos efectistas estilísticamente, y más útiles desde el punto de vista dramático.

Los diálogos, como lo hemos señalado anteriormente, son ceñidos, sin desviaciones temáticas (directos con el tema), muy densos y constreñidos.

-Figuras literarias:

Entre las muchas figuras literarias o retoricas empleadas en el texto, sobresaltan las siguientes: (citamos algunos ejemplos representativos).

Imágenes y metáforas: la identificación de la casa:

- "con un convento", por ser cerrada y dentro, la reclusión de cinco mujeres vírgenes que dependen todas ellas de un misma autoridad femenina.
- "con un presidio", por estar encarceladas como un pueblo viviendo la injusticia.
- "con el infierno", por el sufrimiento de las mujeres.
- "con guerra", por la violencia, el odio y la lucha interna de las mujeres que reinan en esta casa.

Aquí, se trata, pues, de cuatro acertadas metáforas que definen mas bien el ambiente de la casa.

Otros ejemplos:

- La Poncia: "En «Peter Noster», subió, subió la voz que parecía un cántaro de agua llenándose poco a poco" = (la voz grave del cante que sube) (Acto I).
- Adela: "Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente" = (donde se expresa la pasión y el deseo) (acto II).
- Adela: "La que tenga que ahogarse que se ahogue" = (imagen de la destrucción por el amor." (Acto III).

Otras figuras literarias que se emplean, el caso de:

Hipérboles: Tenemos algunas que se mezclan con la metáfora (metáfora hiperbólica):

- La Poncia: "Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra".
- Martirio: "Siegan entre las llamaradas" (metáforas hiperbólicas de calor).
- Adela: "¡A un caballito encabritado soy capaz de poner rodillas con la fuerza de mi dedo meñique!" (la fuerza que siente Adela a la debilidad física de Martirio" (Acto III).

Comparaciones: En el acto primero, la Poncia compara los dedos de María Josefa, la abuela:

- "Tienes unos dedos como cinco ganzúas" (porque la abuela abre sin llave de la habitación donde está encerrada) (Acto I).
- Siempre el mismo personaje:

Poncia: "(el párroco) subió la voz que parecía un cántaro de agua llenándose" (como el agua que sube en el cántaro cuando se llena) (Acto I).

- "(describe a los segadores), son: "¡como árboles quemados! (es decir, fuertes, altos, vigorosos y morenos por el efecto de los rayos del sol) (Acto II).

Bernarda: "Los pobres son como los animales"

-"Parece como si estuvieran hechos de atrás sustancias".

- Las formas de expresión:

Aquí, como en toda obra dramática podemos distinguir dos tipos de textos:

- Un texto dramático primario: (lo que escuchan los espectadores en representación por boca de los actores).

-Un texto dramático secundario: (son aquellas indicaciones que el autor considera necesarias para una mejor puesta en escena de su obra teatral). Se trata de las acotaciones.

Dentro del primero (el texto primario), observamos varias formas de expresión: **los apartes – los monólogos – los diálogos.**

Todos estos recursos literarios tienen huellas en la obra de La Casa de Bernarda Alba, vuelven sus propios hallazgos que la caracterizan.

-Las acotaciones: Las acotaciones nos dan informaciones esenciales acerca (de la puesta en escena: decoradas – vestuarios…) y de la intención comunicativa del personaje.

Las acotaciones se reciben ya no verbalmente, sino "traducidas" a otros códigos extra verbales.

En la obra existe una amplia variedad de acotaciones:

a. Indicaciones especiales y ambientales: lugar y decorado.
b. Indicaciones sobre el vestuario y los objetos caracterizados de los personajes: vestidos negros (de luto, el montón negro de Bernarda), vestido verde de Adela, enaguas blancas, abanicos negros (uno con flores que Bernarda lo rechaza, no conviene al luto), bastón. (ordena a partir de unos golpes).
c. Indicaciones sobre el tiempo: "es verano", "es noche", "la una y media de la mañana", "las cuatro del amanecer", "las doce = el mediodía" (tocan las campanas), "las tres de la tarde" (la vuelta de los segadores).

Aclaraciones sobre los gestos y los movimientos de los personajes:

Acto I:

-"llorando – con timidez – aparte en voz baja – (dos veces) – lo mismo – entrando en una bolsa inicia el llanto – ríen – furiosa – avanzando y golpeando – con curiosidad – con cierto temor – furiosa (otra vez) – rompiendo a llora con ira – golpeando en el suelo".

Acto II:

-"seca – a voces – con ironía – curiosa – siguen riendo – con intención – fuerte – con intención y en voz baja – con sarcasmo – con intención – profundo – con nostalgia – con pasión – extrañada –

"entrando furiosa – fiera – llena de celos – con curiosidad – con sorna enérgica – siempre con crueldad – con odio – crecida – con odio envuelto en suavidad – las mujeres corren para salir – suplicante – cogiéndose el vientre"

Acto III:

"casi dormida – disgustada – la empuja – en voz alta – despeinada – despechada – acercándose – dramática – en voz alta – abrazándola – con rechazo – con voz baja – lucha – a voces – sujetándola – haciéndola frente – entrando saliendo (varias veces) – en voz baja como rugido"

Cabe señalar que el último apartado de las acotaciones: -Aclaraciones sobre los gestos y los movimientos de los personajes, no están separadas las "naturales" anotaciones sobre: **entradas – salidas** de personajes y las sugerencias en torno a la intención comunicativa y **al tono de voz**.

Al mismo tiempo, notamos que estas acotaciones expresan la tensión que reina entre las hijas y la madre, tensión de: temor, odio, furia, celos, nerviosidad, crueldad y de violencia (golpes). En un espacio bien reducido, lleno de movimiento y de gran agitación, bajo un tiempo de calor hasta sofocante, monótono y agobiante como el ambiente en la casa.

Estudio del texto primario

- El texto primario:

Como lo hemos señalando antes, el texto dramático primario, se caracteriza por su forma de expresión dentro del lenguaje teatral. Por eso, la variedad y riqueza en los matices y los recursos, es impresionante.

Pues, parece que Lorca no escribe un texto dramático, va más allá, como un maestro, "dirige" la representación de su obra desde el propio texto.

En este texto hay una combinación de estos matices y que forman parte de las "herramientas" del lenguaje teatral, como los apartes – los monólogos y los diálogos.

- Las apartes:

Son palabras que pronuncia un personaje, pero no son percibidas por su interlocutor, se emplean, como murmullos.

En la obra, Lorca se sirve del aparte en dos ocasiones:

En la visita de las Mujeres del duelo, que insultan a Bernarda sin que ésta se entierra:

- Mujer 2ª – (Aparte en voz baja) ¡Mala, más que mala!
- Mujer 3ª – (Aparte en voz baja) ¡Lengua de cuchillo!
- Mujer 1ª – (Aparte en voz baja) ¡Vieja lagarta recocida! (**Acto I**).

Cuando, Martirio quiere hacer descubrir a Amelia lo que sabe sobre Adela, pero opta por callar y murmura entre sus dientes:

-"Eso, ¡eso! Una mulilla sin desbravar" **(Acto II**).

- "entre dientes y en voz baja", forman parte del murmullo, que equivalen al aparte. En La Casa de Bernarda Alba, se emplea para insultos.

- Los monólogos:

Se dice monologo o discurso de un solo personaje, que expresa su sentir u opinión sobre los hechos**.** Los monólogos tienen unas posibilidades informáticas y expresivas indudables, porque son una de las formas dramáticas, de transmitir al público los estados anímicos de las figuras, como: las tribulaciones y conflictos a las reflexiones secretas de una figura (por ejemplo, hacer exteriorizar sus alegrías del marco dramático: aquí el caso de la criada).

Szondi destaca que el monologo puede ser expresión de agotamiento de las relaciones intersubjetivas.[60]

En la obra de La Casa de Bernarda Alba, se emplea una sola vez: en la intervención de criada (al principio de la obra).

Este monólogo consta de dos partes: La criada crítica a:

a. Bernarda por su riqueza: "Suelo barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y cuchara. Ojalá que un día no quedáramos ni uno para contarlo…"
b. El difunto, el señor Antonio Benavides (marido de Bernarda), por sus impulsos hacia ella (detrás de la puerta de corral): "¡Que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! Ya no volverás a levantarme, las enaguas detrás de la puerta del corral…"

Al advertir la presencia de Mujeres de luto, disimula e inicia una lamentación por el fallecimiento del marido de Bernarda (hasta tirándose los cabellos).

Aquí, en la obra, se salta a la vista que este monologo y los apartes se utilizan para insultar y criticar.

P. Pavis, define esta intervención de la criada en monólogo: **La intervención narrativa**. Dice que: "Ésta reúne los rasgos de la perspectivación y de la especialización, además con la particularidad de juntar dos enfoques en la misma intervención, una que refleja su auténtica actitud y otra, oportunista y estratégicamente conformista de cara a las demás figuras. El aspecto esencializador se refiere a la recuperación condensada de "historia"."[61]

- Los diálogos:

Generalmente, esta obra se caracteriza por sus diálogos rápidos, incisivos y brees al mismo tiempo, y, a lo largo del texto, dos tipos de éstos se distinguen y predominan:

a. Diálogos de exposición y respuesta breve.
b. Diálogos de expansión amplia y respuesta breve.

- De exposición y respuesta breve: son empleados por las discusiones y enfrentamientos y de las conversaciones forzadas e insustanciales. Se nota una brevedad de las intervenciones en la conversación (Bernarda y las mujeres del duelo):

[60]Szondi, P. Theorie des modernen Dramas, Frankfurt, Suhrkamp, 1956. P. 87.
[61]Kurt Spang, Teoría del Drama, lectura y análisis de la obra, EUNSA, Pamplona. 1991. P. 121.

- Mujer 2° - ¿Habéis empezado los trabajos en la era?
- Bernarda – Ayer.
- Mujer 3° - Cae el sol como plomo.

- Bernarda a la Poncia: - ¿Está hecha la limonada?

- Sí, Bernarda.

Otros ejemplos de este tipo de diálogos:

- Magdalena: ¿Qué hacéis?
- Martirio: Aquí.
- Amelia: ¿Y tú?

De este tipo de ejemplos de los diálogos de exposición y respuesta breve, hay muchos.

- De exposición amplia y respuesta breve: cuando uno de los personajes relata alguna historia o expone los motivos de su actuación y que su interlocutor acepta y se interesa solamente por algún aspecto de la conversación.

Como ejemplos, la conversación de Martirio y su abuela (Acto III), o la conversación de La Poncia con las hijas (escena inicial Acto III).

Notamos que ambos tipos de diálogos se alteren en una misma escena, como ocurre en la conversación que tienen Amelia y Martirio (Acto I) (conversación que empieza con intervenciones rápidas y breves se detiene con la historia del padre de Adelaida):

- Amelia: ¿Has tomado las medicines?
- Martirio: ¡Para lo que me va a servir!
- Amelia:pero la has tomado.
- Martirio:Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj.
- Amelia: Desde que vino el médico nuevo estas más animada.
- Martirio: Yo me siento lo mismo.

Empieza la historia de Adelaida:

- Amelia: ¿Te fijaste? Adelaida no estuvo en el duelo. A partir de esta pregunta comienza toda la exposición de toda la historia del padre de Adelaida.

- El diálogo:

El dialogo es un mero agente de lo que ocurre en escena. Es un procedimiento propio al lenguaje teatral. Así, se nota que La Casa de Bernarda Alba se caracteriza por ser una obra de dialogo, dialogo puro, sencillo y lleno de conversación entre diferente personaje de la obra. Éste se caracteriza por las réplicas* cortas y rápidas y es sobre todo, su "sentencia" que llama la atención. Estas sentencias directas son dichos breves, puros y propios de los pueblos andaluces por eso, se puede observar claramente la maestría del autor a través del diálogo que se caracteriza por su fluidez, su nervio y su intensidad.

*Las réplicas: Bernarda Alba, ejemplar figura estática, hace unas réplicas que conservan las mismas características semánticas y sintácticas a lo largo de todo el drama. Estas réplicas pueden servir de ejemplo de la permanencia, de los rasgos, como lo define Kurt Spang.[62]

- Unos ejemplos de las réplicas (del principio y del final de la obra):

Bernarda: "¡Silencio!". "Menos gritos y más obras" (p. 123)

"A tu edad no se habla delante de las personas mayores."

No he dejado a nadie me dé lecciones. ¡Sentarse!

"Magdalena no llores, si quieres llorar métete debajo de la cama. ¿Me has oído?" (p. 124. Acto I).

- Otras réplicas de Bernarda que cierran el drama:

Bernarda: ¡Abre. ¡Adela!

¡Trae un martillo! -"Yo no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara.

- ¡Silencio! ¡A callar ha dicho! Las lágrimas cuando estás solas."

- ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (p. 199. Acto III).

A partir de estos ejemplos, se da cuenta de la permanencia de los rasgos semánticos y sintácticos en todas las replicas: Afirmaciones- interrogaciones –imperativos – parataxis- ordenes- prohibiciones y intromisión autoritaria en la vida de las demás: Estas son las propias replicas de Bernarda Alba.

[62]Kurt Spang, "Teoría del drama, lectura y análisis de la obra teatral", p. 266.

Se debe mencionar también que, la dimensión poética del dialogo (véase en el lenguaje poético) esta cargada de: simbolismos, imagines y comparaciones. Con estos recursos casi retóricos, aquí en la obra; el dialogo cree una atmosfera de tensión dramática.

- Los diálogos según su contenido:

Según su análisis de la obra, Eduardo Galán* ve que en cuanto los diálogos, podemos clasificar en tres grupos y cada uno tiene su propia función:

a- Diálogos informativos: son aquellos que versan sobre historias anecdóticas o en los que se vierten opiniones personajes y situaciones.

- Ejemplo del diálogo entre Poncia y la criada:

Criada: "Ya tengo el doble de esas campañas metido entre las sienes.
Poncia: Llevan ya más de dos horas de gori- gori. Han venido curas de todos los pueblos. La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó Magdalena.
Criada: Es la que se queda más sola.
Poncia: Era la única que quería al padre, ¡Ay! ¡Gracias a Dios que estamos solas un poquito!

Y el diálogo continúa (en las dos primeras páginas de la obra). También hay otros diálogos de este tipo que versan sobre otras historias y otras situaciones, como él de: "la historia del padre de Adelaida", entre Amelia y Martirio.
Otras informaciones sobre la historia relatada (en diálogo), entre la Poncia y Bernarda; Adela; de la hija de la Librada.

b- Diálogos de acotación: Son aquellos en los que hace alguna indicación sobre el tiempo o el espacio:

Ejemplos: Magdalena: Son los hombres que vuelven al trabajo.
La Poncia: Hace un minuto dieron las tres. (Acto II)

Amelia: ¿Qué noche más oscura?
Adela: ¡No se ve a dos pasos de distancia! (Acto II)

C- Diálogos de acción: Son aquellos en los que se produce un enfrentamiento entre personajes o través de los cuales progresa la acción dramática.

En este tipo de diálogos, varios personajes intervienen, como: Poncia- Criada / Bernarda – Poncia / Amelia – Martirio / Adela – Martirio / Adela – Poncia / Bernarda – Adela /…

* Eduardo Galàn, Claves de la Casa de Bernarda Alba, Primera ,1989. Editorial. S.A. Madrid, 28006

4. -El personaje en la obra de La Casa de Bernarda Alba:

En esta obra teatral, el personaje se caracteriza por la omnipresencia del **personaje femenino**: once mujeres en total, Bernarda y sus cinco hijas, la abuela, las dos criadas, Prudencia (la vecina) y la Mendiga (menos las mujeres del duelo).

Por eso, podemos decir que es una obra de **personajes** exclusivamente **femeninos**: aquí, la **mujer** alcanza el máximo protagonismo y se erige en centro del drama.

A lo largo del texto (o por el escenario), desfilan mujeres, de clase social, edad, forma de vida, sensibilidad y sentimiento de todo tipo. Pero la "sombra" del hombre – varón, gravita constantemente sobre el desarrollo de lo dramático: (se señala a través de las discusiones).

- Criada "¡Es que son malas!" (de las hijas de Bernarda).

- La Poncia: "Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre".

- Criada: "Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas." (Acto III).

Este personaje femenino se aborda desde la perspectiva de **la soledad** y de **la ausencia**: mujer sin varón, con sus frustraciones, sus deseos y su realidad amarga.

-Los nombres de personajes:

Podemos clasificar los nombres de personajes en dos grupos:

a. Nombres propios de personajes (algunos de sentido simbólico).*
b. Nombres descriptivos (de su función o de su oficio) tal como: La Poncia – la criada y la mendiga.

Aquí, presento: el cuadro*[63] de nombres de los personajes en La Casa de Bernarda Alba:

	Nombre	Posible significado simbólico
Nombres propios	Bernarda Alba	Bernarda: es un nombre de origen teutónico que significa "con fuerza o empuje de oso". Puede aludir al temperamento hombruno y a la agresividad de este personaje. Alba: significa "blanca" puede relacionarse con su obsesión por las apariencias.
	Angustias	Personaje triste. Apagado, que suscita odios por su carácter.
	Magdalena	Personaje que tiene tendencia a llorar.
	Amelia	----------
	Martirio	Fea, enferma, jorobada, acomplejada que siempre se muestra agresiva.
	Adela	Nombre que significa "de carácter noble"
	María Josefa	----------
	Poncia	Personaje femenino que no complica la existencia, y es el "ama" o "gobernante" de la casa
	Prudencia	Vieja prudente y sabia.
Nombres descriptivos o Genéricos	Criada	
	Mendiga	
	Muchacha	
	Mujer 1	
	Mujer 2	
	Mujer 3	
	Mujer 4	

[63]*Cuadro representado por Eduardo Galán "Lo simbólico de los nombres propios".

- En la obra existen dos series de personajes:

- Personajes visibles.

-Personajes invisibles (se puede mencionar también a los personajes aludidos).

Por consiguiente, hemos de distinguir entre personajes **visibles** (que aparecen en escena y figuran en el reparto inicial de la pieza).

1 -El personaje visible: entre los personajes visibles, distinguimos entre protagonistas y secundarios:

a- Llamamos ***protagonistas*** a aquellos personajes cuya actuación influye en el desarrollo de la acción dramática, como el caso de Bernarda – Adela – Poncia– sus otras hijas y María Josefa, la abuela (según el orden de la importancia).

b- ***Los personajes secundarios***: aparecen esporádicamente o cumplen una misión dramática muy concreta, es decir, una realidad social, por el ejemplo el caso de la mendiga y Prudencia (poner de relieve la crueldad social): (**Acto I**).

- Mendiga: "vengo por las sobras

- Criada: "Por la puerta se va a la calle. Las sobras de hoy son para mí."

- Mendiga: "Mujer, tu tienes quien te gane- ¡Mi niña y yo estamos solas!

- Prudencia: "No sé qué te diga. Yo sufro por esto."

2.- El personaje invisible:

Este personaje invisible tiene como función de influir decisivamente en el desarrollo de la acción dramática, como: Pepe el romano (que no aparece en escena, aunque al final, se oye su silbido).

En cuanto a los personajes **invisibles** y personajes **aludidos** (son los que carecen de entidad dramática o se alude a sus historias a partir del personaje visible).

-Según la acotación: ("se oye un silbido a Adela corre a la puerta pero Martirio se le pone delante") (p. 186. Acto III).

Con la misma función, aunque con menor importancia, situamos a: la hija de la Librada (que fue linchada por el pueblo que Bernarda ordena y matarla) y a los segadores (con su famoso canto: "Abrir puertas y ventanas. El segador pide rosas")

El personaje aludido:

Dentro del personaje invisible, hay otros que figuran en el personaje aludido: "**personajes anecdóticos**"*, sobre los que se menciona alguna particularidad, de quienes se refiere alguna historia, como la de: Paca la Roseta, el padre de Adelaida, A. M. Benavides, Enrique Humanes, Mujer de lentejuelas, Don Arturo (el notario), El hombre de los encajes.

Cuadro: Clasificación de los personajes:

Personajes Visibles		**Personajes Invisibles**	**Personajes Aludidos**
Protagonistas	**Personajes secundarios**	Pepe el Romano.	Antonio M. Benavides.
Bernarda.	Criada.	La hija de la Librada.	Enrique Humanes.
Poncia.	Mendiga.	Los segadores: (personaje colectivo).	Paca la Roseta.
Angustias.	Prudencia.		Adelaida (y su padre).
Amelia.	Muchacha.		Mujer de lentejuelas.
Martirio.	Mujeres: 1, 2, 3 y 4.		Don Arturo (el notario)
Adela.			El hombre de los encajes.
María Josefa.			

El personaje colectivo:

Del personaje invisible se forma otro: ***El personaje colecti***vo, aquí, en La casa de Bernarda Alba, son los segadores que lo forman. No se alude a ellos individualmente, sino como grupo o coro, para poner de manifiesto, por una parte, ***la libertad del hombre y su deseo de amar***, y por otra, ***la frustración y el deseo de ser libres de las mujeres encerradas*** o mejor dicho, ***encarceladas*** entre cuatro paredes.

En toda la obra, este personaje colectivo se manifiesta a partir del coro:

-Amelia dice: "Ahora salen a segar".
- El coro: "Ya salen los segadores
En busca de las espigas,
Se llevan los corazones
de las muchachas que miran" *. (**Acto II**).

*Al oír este cantar de los segadores que no es un mero añadido ligero sino un elemento que cobra tensión dramática en contraste con el clima de encierro de las hijas de Bernarda.

Martirio, con ***nostalgia*** repite el refrán del cantar: "Abrir puertas y ventanas
Las que vivís en el pueblo…"

- Adela, con *gran pasión*: "…el segador pide rosas
para adornar su sombreo." (**Acto II**).

En general y teóricamente como es sabido, el personaje de una obra se define por una serie de rasgos distintivos: ***héroe/malo – mujer/hombre – niño/adulto – enamorado/no enamorado…***

"Estos rasgos binarios de él un paradigma, un cruce de propiedades contradictorias…y de esta descomposiciones sucesivas no resulta una destrucción de personaje, sino una clasificación según sus rasgos y, sobretodo, el establecimiento de relaciones entre los protagonistas del drama"[64]

1- Relaciones entre los personajes: (visibles):

Entre los personajes visibles se establecen cuatro formas fundamentales de relación:

a. Relación entre señora y criadas; entre Bernarda – Ponciay la criada.
b. Relación entre madre y sus cinco hijas.
c. Relación entre las hermanas.
d. Relación entre Bernarda y sus vecinas.

Relación entre: Señora y sus criadas:

Esta relación se manifiesta por el odio y el resentimiento de clase.

- **El sentimiento de odio**: tanto Poncia como la criada odian a Bernarda, murmuran contra ella y desean su mal:

- Poncia: "¡Mandona! ¡Dominante!"

- Criada: "¡Qué mujer"

- Poncia: "Tirana de todos. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año."

En la medida en que la temen, no se atreven a enfrentarse directamente con ella. Las relaciones personales que mantienen Bernarda y Poncia, son: ambas tienen la misma edad (sesenta años) y Poncia lleva casi treinta años (30) sirviendo en casa de Bernarda lo que autoriza, a veces, a tomarse ciertas confianzas, que Bernarda corta bruscamente cuando considera que Poncia se extralimita y le recuerda su clase social:

- Poncia: "Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?"

-Bernarda: "No tenemos confianza, me sirves y te pago. ¡Nada más!"

Parece que es seguro, que Bernarda se sirve de Poncia, visto su situación social, para conocer los comentarios (criticas) y murmuraciones que corren por el pueblo.

[64]Patrice Pavis, dicc. Del teatro, (definición del personaje), p. 337.

Por ese caso, Poncia "explotada" por su señora y, siempre que puede, la engaña:

(Poncia: "Soy una perra sumisa, ladro cuando me ordena…").

- Relaciones entre la madre y sus hijas:

Estas relaciones están presididas por el ***autoritarismo*** y la rigidez de una educación que condena a las hijas a obedecer ciegamente y sin comentar, las ordenes de la madre.

Este autoritarismo se ejerce desde el "**peso**" de la tradición y de la moral. Bernarda como "cabeza de familia", tras la muerte del padre, multiplica su mandato:

- Bernarda: "Yo ordeno en esta casa" (**Acto II**).

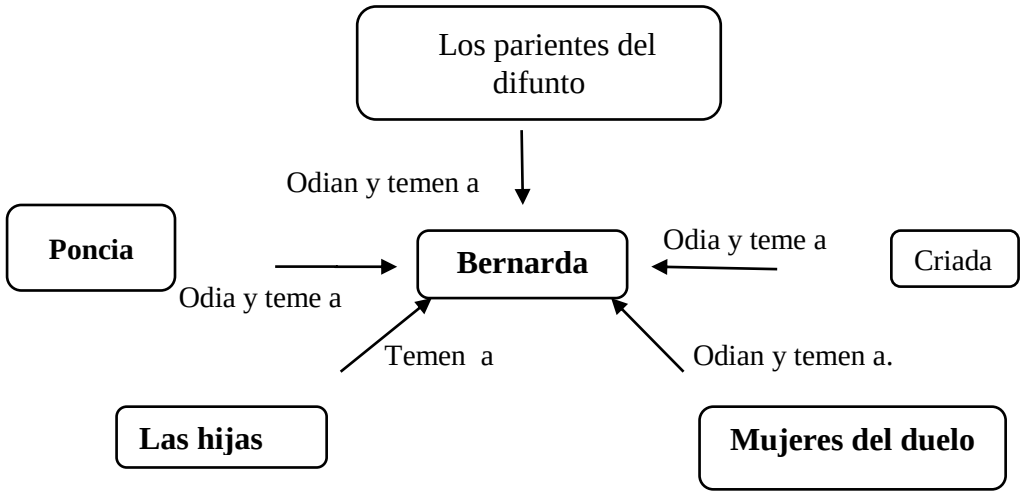
Este sistema de educación (de las hijas) se basa en el miedo y en la negación de la libertad. En consecuencia, el fruto de tal opresión será la rebeldía de Adela (encarna la juventud y la libertad) que, al final de la obra, se enfrenta directamente con su madre, rompe su bastón y proclama su independencia: -Adela; (haciendo frente):

"¡Aquí se acabaron los voces del presidio! (Adela arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos). Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda más que Pepe."

Aquí, proponemos la esquematización de las relaciones del personaje en la obra:

<u>Odio y Temor en relación a Bernarda</u>

.



- Relación entre las hermanas

Es una relación que se caracteriza por **los celos** – **la envidia** y hasta **el odio**:

Además, ***enviada por su riqueza*** (Angustia heredó de su padre, primer marido de Bernarda), causa determinante de su proyectado matrimonio con Pepe el Romano.

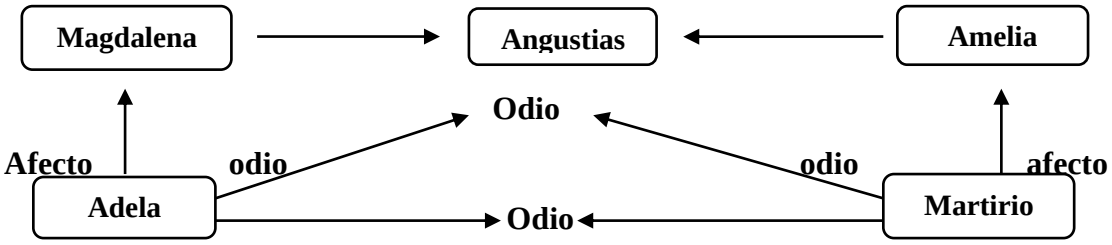
- Bernarda (a Angustias): "Más debes a este hombre, padre de tus hermanas, que al tuyo. Gracias a este hombre tienes colmada tu fortuna."
- Magdalena: "Aquí estamos en familia y reconocemos que Angustias está vieja, enfermiza y que siempre ha sido lo que menos mérito ha tenido de todas nosotras. Es la más oscura de esta casa." (**Acto I**).
- Angustias: "Yo no tengo culpa de que Pepe el romano se haya fijado en mí."
- Adela: "¡Por tus dineros!"
- Martirio: "¡Por tus marjales y tus arboledas!" (**Acto II**).

Por su parte, y una manera recíproca, Angustia odio también a sus hermanas, se siente envidiada y muestra más celosa:

- Angustias: (a Adela) "No tiene ni más ni menos lo que tenemos nosotras."
- Magdalena: "Todas menos Angustias."
- Angustias: "Yo me encuentro bien y al que le duela que reviente. Y además, ¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!" **(Acto II).**

- Relaciones de odio, envidia y afecto entre las mujeres: (las hermanas)

Angustias la más destacada por sus hermanas. Todas murmuran contra ella y la critican, es,



- Relaciones entre Bernarda y sus vecinas:

Parece que las vecinas, en primer lugar, temen a Bernarda por su carácter ***orgulloso y altivo***.

En segundo lugar, la odian, porque el temor deriva hasta ***un odio mutuo***, que se expresa mediante insultos en su ausencia:

- Mujer 2°: (aparte y en voz baja)

  "¡Mala, más que mala!"
- Mujer 3°: (aparte y en voz baja)

  "¡Lengua de cuchillo!"
- Mujer 1°: (en voz baja)

  "¡Vieja lagarta recocida!"

Mientras, Bernarda por su parte, insulta a las vecinas cuando ya se han marchado en su casa:

Bernarda: (a Magdalena):

- "Chiss. (Salen todas…). Andar a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto".

- "¡Ojalá tardéis muchos años a pasar el arco de mi puerto!"
- "Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas." (Acto I).

  En cuanto a Prudencia, es la única vecina que mantiene un trato afectuoso con Bernarda: Bernarda (a Prudencia): "¿Quieres un poco de queso y miel?"

En conclusión, se señala que las relaciones entre todos los personajes, no son de buen trato, al contrario, son de: **celos** – **envidia** – **odio**.

La autodefinición del personaje:

Cabe señalar que unas ocasiones, Lorca se sirve del recurso de autodefinición (el personaje que se define por sí mismo).

- Adela, que presume de su juventud y belleza.
- Martirio se reconoce por ser: "débil y fea".
- Poncia se considera una criada fiel y ejemplar, buena servidora: "soy buena perra, ladro cuando me lo dice y mando los talones de los que piden limosna cuando elle me azuza".

Este esquema presentado conviene más bien a la interpretación de la obra como: "**Drama de las mujeres en los pueblos de España**"[65], tal como lo caracteriza Lorca, como subtítulo.

- Es decir, ***los rígidos hábitos morales de los pueblos*** que llevan a la madre (Bernarda), de unas hijas solteras, a ***imponer un régimen despótico*** en su casa con el afán de ***mantener la forma*** y el honor de la familia tras la muerte del padre de su marido (de una familia sin la presencia de un Hombre).

En su "labor", Bernarda encuentra un poco ayuda por parte de Poncia, puesto que la criada no es un ayudante (A) incondicional (en muchos aspectos cumple con la función de arbitrario, según E. Souriou.).

En cambio, los oponentes (***Op***.) son duros y decididos, en mayor o menor medida, las hijas de Bernarda destacan ***por una actitud agresiva*** y despiadada, su obediencia es la impotencia.

[65]KurtSpang, "Teoría del drama, Lectura y análisis de la obra teatral", E.U.N.S.A. P. 117, (El modelo actancial).
N.B; **D**1 destinador – **D**2 destinatorio – **A**: ayudante – **S**: sujeto – **O**: objeto –**Op**: oponente.

Estudio del texto primario.

-

-

CUARTA PARTE.

.

FALTA /CABE SENALAR…… F**.** Yudurían toma la nota de Eric Bentley, que dice: "...Creo que falta todavía una nota que puede llevar la marca del estilo de cualquier autor y que se percibe directamente o como por transparencia. Por mucho que desviva el dramaturgo par in-vivirse en sus criaturas de ficción, rara veces deja de advertirse alguna marca de su pluma."

Aquí, en concreto, encontramos con toques la imaginería lorquiana. Cuando, por ejemplo, dice Adela (la hija menor de Bernarda) de Pepe El Romano: "Él me lleva las juncos de la orilla."(Acto III. P. 195), al escucharlo, vienen al recuerdo muchos paisajes en que ese lugar y la vegetación han sido propicios para encuentros eróticos.

Notamos, que en todo el drama, la expresión es dominante y hace más notable el habla, donde la prosa suena más literaria, así cuando Bernarda, obsesa por lo real o supuesta malevolencia de vecinas y criadas, las ve como: "…Sembraduras de vidrios", "…pedrisco de odio",

o presiente: "…una ola de fango que se levanta para perdernos", y teme: "…Nos hundiremos todas en un mar de luto".

Menos congruente, suena en boca de la Poncia (la criada): "Cuando una no puede con el mar, lo más fácil es volverla las espaldas para no verlo."(Aquí el mar se refiere a Bernarda).

.

-3.4- El estilo:

Así, lo que dice un personaje, nos informa sobre la condición del hablante comunica algo más a su interlocutor, nos informa tal vez sobre un ausente y aporta noticias lo que está ocurriendo, ha ocurrido y va a ocurrir. Además, puede implicar más de un sentido, ya para espectadores o lectores.

Las acotaciones: (en la obra de La casa de Bernarda Alba)

Las acotaciones escénicas para luces y vestimenta se limitan, con la máxima sobriedad, a la oposición Blanco – Negro*, por donde lo visual responde al cerrado contraste de fuerzas* en acción.

En su introducción sobre la obra, La Casa de Bernarda Alba, el profesor Francisco Yuduráin dice: "…Si hay alguna constante más sostenida en la literatura dramática, entiendo que ha sido y es el conflicto entre dos impulsos que se oponen ineductibles, sin margen para concesiones ni transigencia…"[66]

[66]Francisco Yudurían, profesor a la universidad autónoma de Madrid. P. 14 y 17, Introducción sobre La casa de Bernarda Alba.

Se nota que son escasas las notas de andalucismos en el habla (es lenguaje poético) y no pretenden dar "color" al lenguaje, por ejemplo: "**Yeyo**" (p. 144) "**volunto**", "**carrañacas**" (p.160), "**marjales**" (p. 167), o el nombre de lugar, próximo a la casa del autor en Granada "**Darajali**" (p. 125).

El profesor F. Yudurían, siempre en su introducción, afirma: "Me suena a popularismo indeterminado, aunque si rural"[67]. Cita como ejemplo, el planto de la criada por Antonio María Benavides, el esposo de Bernarda, al que acababa de increpar por haberla sofaldado en la casa, tras la puerta del corral.

También el lamento por el difunto cuando están llegando los familiares y amigos de la familia. Es una de tantas pruebas del sentido que el autor tenía la palabra y la acción.

N.B.*: "Yeyo" palabras, existente tan sólo en el círculo de la familia García Lorca. Tiene el valor de: "mujer pintada, especialmente de blanco."

"Carranñacas", instrumento primitivo de madera empleado frecuentemente en granada, sobre todo en las fiestas de Navidad.

"Marjales, aquí, en general, terrenos de labor de no pequeña extensión.

"Darajali", según Francisco García Lorca, el hermano del autor, es un lugar cerca de Fuentevaqueros, pueblo donde vivía la familia.

[67]Ibid.

.

.

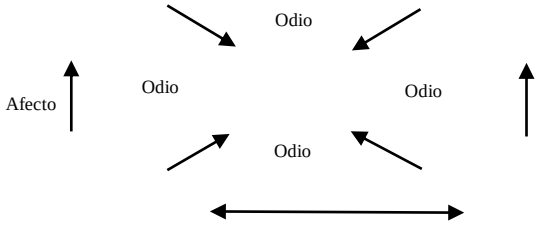
.

- .

.

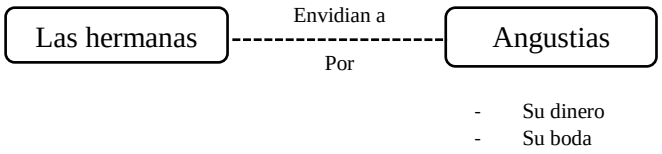
:

Afecto



Como se ha señalado antes, existe una relación de envidia hacia Angustias, a causa de su:

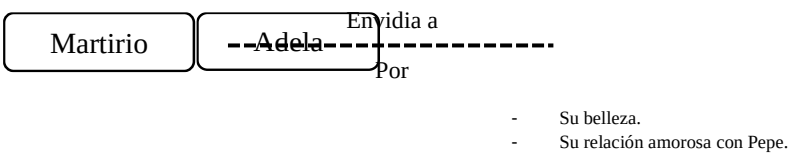
Riqueza y **boda** con Pepe



Asimismo, Martirio odia a su hermana Adela por ser joven, bella, de buena salud y también porque tiene relaciones amorosas con Pepe el romano. Esta envidia provoca su odio, que se refleja en una constante vigilancia y en una actitud permanentemente agresiva.

- Adela, por su parte odia a Martirio:

"¡Déjame ya! ¡Durmiendo, velando, no tienes por qué meterte en lo mío".



El modelo actancial:

1. Utilidad del modo:

La noción del modelo (o esquema o código) actancial se ha impuesto en los trabajos de investigación semióticos y dramatúrgicos para visualizar las principales "fuerzas" y su papel en la acción.

PatricePavis[68]ve que este modelo actancial presenta una ventaja de no separar artificialmente los ***caracteres**** de la acción.

Va afirmando que éxito se debe a la clasificación que aporta a los problemas de la aparición y resolución de los problemas.

Por otra parte, este modelo actancial constituyen un trabajo dramatúrgico indispensable para toda puesta en escena, que tiene por finalidad, iluminar las relaciones físicas y la configuración de los personajes.

[68]Partrice, Pavis, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, P. 28, "Actancial".

PatricePavis dice: “El modelo actancial suministra una visión nueva del personaje. Éste no queda asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino una entidad que pertenece al sistema global de las acciones.”[69]

*__Los caracteres__ de la obra constituyen un conjunto de los rasgos físicos, psicológicos y normales de un personaje.

Aristóteles opone este término a la fábula: Los caracteres están sometidos a la acción y son definidos como “aquellos que nos permite decir que los personajes a los que vemos actuar poseen tales o tales cualidades” (Poética, 1950 a).

Carácter, designa a este personaje en su identidad psicomoral.

Los caracteres, también, se presentan como un conjunto de rasgos característicos (específicos) de un temperamento, de un vicio o de una cualidad.

2. El actante:

Para precisar, la voz del actante no es sinónimo de actor, ni de personajes, ni figura. El actante es sobre todo una función de la historia dramática (o narrativa). Puede ser un concepto abstracto.

Además, una misma figura puede desempeñar dos funciones actanciales, puede, por ejemplo, ayudara unos y perjudicar a otros, siendo de este modo a la vez “ayudante” y “oponente” (a ver el cuadrado siguiente).

En La Casa de Bernarda Alba. La Poncia constituye un paradigma de esta función.

2.1. El actante (según Greimas):

El actante, según Greimas y Courtes, es: “aquel que realiza o asume el a pendientemente de tosa determinación.”

[69]Ibid.

Esta notación de Greimas está tomada del gramático L. Tesniere: "Elementos de sintaxis estructural, 1965".

Entre los investigadores, parece que no hay ninguna unanimidad acerca de la forma que debe darse el esquema de definición.

La única idea básica que hay, es la que va de Propp (1929) a Greimas (1966) y que propone:

1. Distribuir los personajes en un mínimo de categorías…
2. Localizar, más allá de los caracteres particulares de la acción, los verdaderos protagonistas de la acción…

Según lo visto sobre los esquemas de definición del actante, parece que el análisis propuesto por Greimas, resulta simple y no complicado.

2.2. El cuadrado de Greimas:

Él nos presenta su cuadrado (le carré de Greimas), bajo la forma siguiente:

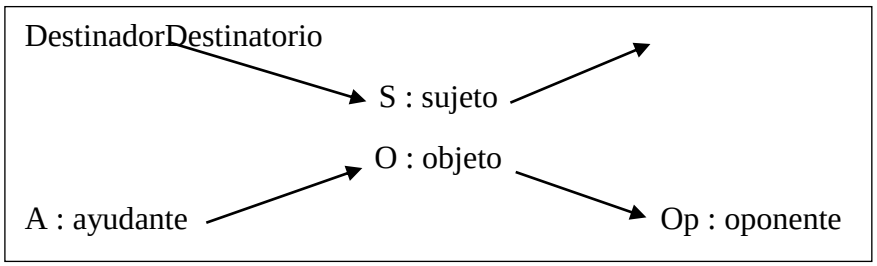
Destinador ⟶	Objeto ⟶	Destinario.
Adyuvante ⟶	Sujeto ⟶	Oponente

El eje ***destinador – destinatorio*** es el del control de los valores y, de la ideología. Decide la creación de los valores y de los deseos, y su distribución entre los personajes. Es el eje del poder o del saber, o de ambas cosas a la vez.

El eje ***sujeto – objeto*** indica la trayectoria del héroe y la búsqueda del héroe o del protagonista.

El eje ***ayuvantes–oponente*** facilita o dificulta la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es necesariamente representada por personajes. Este eje es también del saber o del poder.

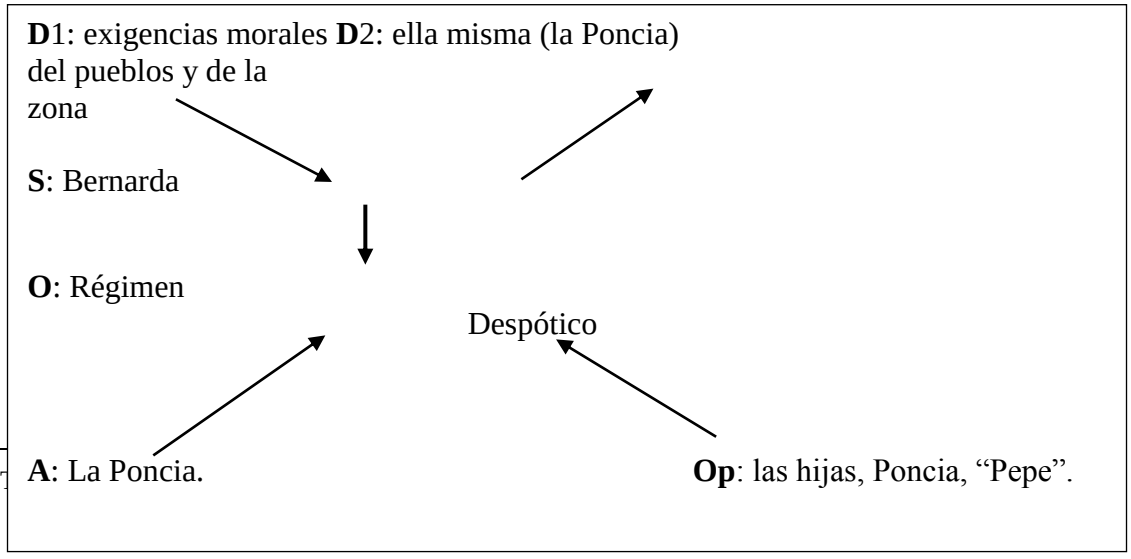
Según P. Pavis, el modelo actancial propuesto por Greimas 1, distingue entre seis actantes en las siguientes relaciones:



Al aplicar el esquema del "**Cuadrado del modelo actancial de Greimas**", podemos destacar un doble acercamiento en cuanto a las interrelaciones en cuanto a las interrelaciones actanciales en la obra de: La Casa de Bernarda Alba, nos mostrara lo siguiente:

- Que este modelo puede cambiar radicalmente según el peso y la carga que se concedan a los diversos elementos que componen la historia.

Una primera posibilidad, tal vez la más obvia, según KurtSpang*[70], de interpretar los elementos del drama, es la siguiente:



[70]KurtSpang, "

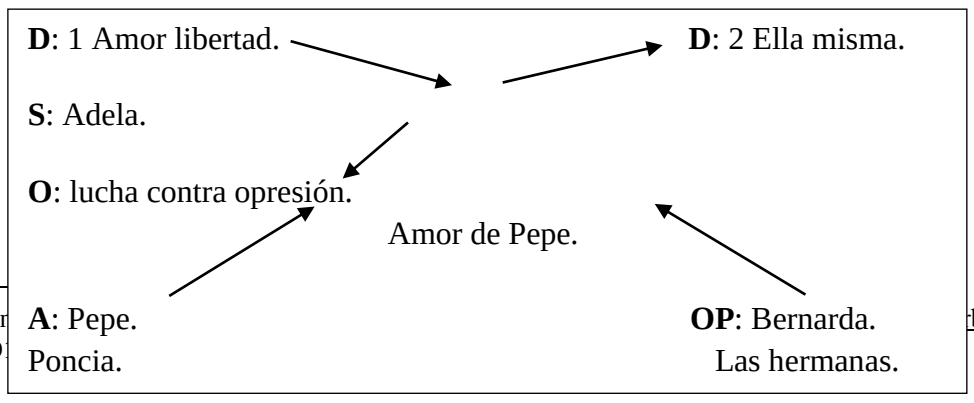
Este esquema presentado conviene más bien a la interpretación de la obra como: "**Drama de las mujeres en los pueblos de España**", tal como lo caracteriza Lorca, como subtítulo.

Es decir, ***los rígidos hábitos morales de los pueblos*** que llevan a la madre (Bernarda), de unas hijas solteras, a ***imponer un régimen despótico*** en su casa con el afán de ***mantener la forma*** y el honor de la familia tras la muerte del padre de su marido (de una familia sin la presencia de un Hombre).

En su "labor", Bernarda encuentra un poco ayuda por parte de Poncia, puesto que la criada no es un ayudante (A) incondicional (en muchos aspectos cumple con la función de arbitrario, según E. Souriou.)[71].

En cambio, los oponentes (***Op***.) son duros y decididos, en mayor o menor medida, las hijas de Bernarda destacan ***por una actitud agresiva*** y despiadada, su obediencia es la importancia.

La segunda posibilidad de interpretación del modelo actancial, adquiere un aspecto bastante distinto, pues se refiere más al caso de: **El amor y la libertad**. Es la siguiente:



[71]Etienn bitre de la situation).
N.B; **D**

Como lo hemos señalado, en esta interpretación, son el amor y la libertad que se considera como fuerza que mueve la historia. Éstos motivan e incitan a ***Adela para luchar contra el autoritarismo de su madre*** por conseguir el ***amor*** de Pepe.

El destinatario de sus afanes (aquí) es ***elle misma***: tan egoísta es ella en su ***amor y su liberación***, como lo es Bernarda en ***su autoritarismo***.

En este modelo, el papel actancial de Pepe como ***ayudante*** queda ***patente*** (es lógico para el caso de un actante que no llega a aparecer…pero no pierde su vigencia y potencia actancial y dramática: al contrario, ***aumenta el aura del misterio***.).

Entre las dos posibilidades de interpretación del modelo actancial, parece que el ***modelo primero es mas verosímil***, tomando en cuenta ***la frecuencia y el peso de las intervenciones de Bernarda***, pues el propio autor nos orienta de una manera o de otra, hacia esta interpretación a través el del título y una serie de indicios.

El influjo ibseniano (de Ibsen) en La Casa de Bernarda Alba:

"*…El influjo ibseniano es patente en la estructura clásica de la pieza, que se pliega casi por completo a las leyes de la unidad de tiempo y lugar…"*[72], como lo subrayado el profesor Roberto Sánchez, en su artículo sobre la cuestión.

Como en Ibsen*, una imagen clave vértebra toda la obra, y está contenida en el mismo título: "La casa" de La Casa de Bernarda aAlba y el de La Casa de muñecas.

[72]IBSEN, Enrique: Dramaturgo noruego, nacido en skien (1828 – 1966), autor de dramas de tendencias filosóficas y sociales: Los pretendientes de la corona – Peer Gynt – Emperador y Galileo – Casa de muñecas – Espectros – Un enemigo del pueblo – El pato salvaje – HeddaGabler. La influencia de Ibsen en el teatro europeo y norteamericano de principios del siglo xx, fue inmensa.

La obra lorquiana presenta incluso un léxico coincidente, pues, fue Ibsen el primer dramaturgo que llevó a la escena los problemas de la condición femenina y reinvidicó los derechos de la mujer.

Con Nora, la protagonista de La Casa de muñecas, capaz de rebelarse contra su marido (representa la gente masculina), es la heroína paradigmática de Ibsen.

Pues con el impulso moral, ético, cimienta el teatro del gran dramaturgo noruego. Parece que ese impulso supone, además, el análisis de la sociedad en términos socioeconómicos y culturales.

La coincidencia con La Casa de Bernarda Alba, es indiscutible e Ibsen como especialista ha servido de modelo importante a Lorca.

Encontramos en el drama lorquiano la denuncia de unas situaciones intolerables padecidas de modo muy especial por la mujer, oprimida en grado máximo.

La sobriedad escénica en todos los planos: escenografía, música, vestuarios, empalma con austera, ceñida estructura teatral del Ibsen de los "dramas modernos". En este sentido se ha podido decir que la obra acepta las convenciones del drama realista.

De aquí, entra en juego el riquísimo lenguaje lorquiano (este lenguaje poético) penetrado de ***claves simbólicas*** que se trasladan a todo el sistema dramático: es el ***realismo poético***.

Tragedia:

"*Poema dramático que representa una acción importante sucedida entre personajes ilustres y capaz de excitar el tenor o la compasión".* Fig. Acontecimiento funesto.[73]

En el diccionario del teatro, P. Pavís, define la tragedia como: "*obra que representa una acción humana funesta que a menudo acaba con la muerte*."[74]

Aristóteles ofrece una definición que influirá profundamente a los dramaturgos hasta nuestros días:

"La tragedia es la imitación de una acción a carácter elevado y completa, de una cierta extensión en un lenguaje sazonado de una especie particular según las diversas partes, imitación que es hecha por personajes en acción y no a través del relato y que al suscitar piedad y temor, opera la purga a tales emociones".

Existen diversos elementos fundamentales que caracterizan la obra trágica: La catarsis o purga de las pasiones mediante la producción del terror y de la piedad.

***La hamartía**o acto del héroe que pon e en marcha el proceso que preserva pese a las advertencias y se niega a abandonar.

***El pathos** (pasión), sufrimiento del héroe que la tragedia comunica al público.

La: "**fórmula mínima**" de la secuencia típicamente sería: El **mythos** es la mimesis a través del pathos hasta la anagnórisis (agnición – reconocimiento)[75].

Todo esto, significa que la historia trágica imita las acciones humanas bajo el signo de los sufrimientos de los personajes y de la piedad (terror y…) hasta el momento del reconocimiento de

[73]Def. Pequeño Larousse ilustrado, p. 1014.
[74]Patrice, Pavís. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología, (nueva edición revisada y ampliada). Véanse los artículos. Trágico y Poético teatral, 487.
[75]Patricepavis, Dicc. Del teatro, p 487. (Véase los artículos. Trágico y poética teatral.)

los personajes entre sí o de la toma de conciencia de la fuente del mal, como lo hemos visto y analizado en las tres obras de García Lorca: Bodas de Sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba.

Lo trágico:

El trágico no es más que un desfase entre la postulación individual y realidad social y la pérdida del individuo enfrentado a un orden social real.

Para una perspectiva marxista, o simplemente transformadora de la sociedad: "*Lo trágico reside en una contradicción (entre individuo y sociedad), que no ha podido ser eliminada y que solo podrá serlo al precio de luchas y sacrificios anteriores*."

Goldmann[76]establece una acertada distinción entre la tragedia, donde el conflicto es irremediable, y el drama, donde es accidental.

"Denominamos "**tragedia**" a toda obra en la que los conflictos son necesariamente insolubles, y "**drama**" a toda obra en la que los conflictos son resueltos (al menos en el plano moral) o insolubles como consciencia de la intervención accidental de un factor que – según las leyes constitutivas de la obra – podría no haber entrado en juego."

Dramaturgia:

Dramaturgia: (del griego dramaturgia componer un drama)

Según el diccionario francés Littré, la dramaturgia es el "arte de la composición de obras de teatro".

[76]Lucién, Goldmann, Racine. París, l'Arche, 1970, p. 75.

La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra.

J. SHERER, autor de una Dramaturgia clásica en Francia (1950), distingue la estructura interna de la obra – o dramaturgia en sentido estricto, y la estructura externa a la presentación o representación del texto[77].

"La estructura externa […] es el conjunto de los elementos que […] constituyen el fondo de la obra; aquello que para el autor es su tema antes de que intervengan las consideraciones de realización. A esta estructura interna se le opone la estructura constituida sobre todo por formas, forma que ponen un juego las modalidades de la escritura y de la representación de la obra"

La dramaturgia clásica, brusca los elementos constitutivos de la construcción dramática de tofo texto clásico: por ejemplo, la exposición, el nudo, el conflicto, el final, el epilogo…

Dramático:

Lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación que muestra la tensión de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace (catástrofe o resolución cómica) y que sugiere que el espectador queda cautivo por la acción.

El teatro dramático que **BERTHOLD BRECHT** opondrá a la forma épica es el de la dramaturgia clásica, el del realismo y del naturalismo, el de la "**pièce bien faite**"

Las técnicas del teatro dramático: (el montaje – los componentes) del teatro dramático:

I. El escenario: el escenario es el lugar de la acción.

[77]Def. De SHERER, (Véanse el Dicc. Del teatro de Patrice, Pavís)

1. **Acontecimiento presente / pasado**:

- El acontecimiento se desarrolla ente nosotros en un presente inmediato
- Se pretende que lo revivamos.
- Se limita a momentos excepcionales de la actividad humana (crisis, pasiones).

2. Punto de vista de la representación:

- La acción y su reconstitución coinciden perfectamente en el tiempo y en el espacio, son presentadas bajo la forma de intercambio entre un "**yo**" y un "**tú**".

II. La acción de la fábula: se desarrolla y forma un conjunto que no puede ser fragmentado sin que pierda toda su sustancia.

*__Shiller__, (en su carta del 26 de diciembre de 1797 a **GOETHE**): "*La acción dramática se mueve ante mí*."

III. Actitud del lector – espectador:

Sumisión: Shiller[78] afirmó:

"[…]*Estoy fascinado por la presencia sensible [de lo dramático], mi imaginación pierda toda libertad, una perpetua inquietud se apodera de mí y se mantiene cualquier reflexión me está prohibida puesto que me veo arrastrado por una fuerza extraña*[…]"

[78]Ibid.

"La interpretación actoral: se ofrece una interpretación directa, la ilusión de una acción real."

*Shiller, Fedarico, escritor alemán 1759 – 1805, autor de dramas históricos. Los dramas de Shiller, clásicos y shaskesperianos a la vez, influyeron notablemente en los dramaturgos europeos.

Drama: (Drame en francés). / (Schampiel en alemán)

Drama: (latín drama). Acción teatral // pieza de teatro cuyo asunto puede ser a la vez cómico y trágico.

Sinónimo: **Melodrama**, **tragedia**, **tragicomedia**. // Figurado, suceso terrible, catástrofe.[79]

PatricePavís, ve que en su aceptación mas general, "*el drama es el poema dramático, el texto escrito para papeles diferentes y según una acción conflictiva*."[80]

Si bien en la mayor parte de las lenguas europeas, el término griego drama (acción) designa la obra teatral o dramática en su sentido más amplio.

En francés sólo se utiliza para cualificar en particular: **El drama burgués** en el siglo XVIII y más tarde en el siglo XIX, con el drama romántico lírico.

Lo histórico del drama:

En el siglo XVIII, bajo el impulso de Diderot, "**El drama burgués**" es un "**género serio**" situado entre la comedia y la tragedia (burguesa).

En francés Víctor Hugo se convertirá en acérrimo defensor del drama romántico en prosa y también intentará emanciparse de las reglas y unidades (salvo la de la acción), multiplicar las acciones espectaculares y mezclar los géneros afín de conseguir una síntesis entre los extremos y las épocas en nombre **del dramaShakesperiano**.

[79]Def. Pequeño Larrousse Ilustrado por Ramón – Pelayo y Gross. Barcelona 8, p. 372.
[80]Patrice, Pavís. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Nueva edición revisada y ampliada. P. 143.

"Shakespeare es el drama, que funde bajo un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y bufo, la tragedia y la comedia. "*El drama es la característica propia de la tercera época de la literatura actual*."[81]

El drama poético (o lírico): Este género culmina a finales del siglo XIX con Mallarmé – Regnier – Maeterinck y Hofmannsthal.

Proviene de las formas musicales de la ópera del oratorio, de la cantanta y del "drama" lírico italiano, pero se libera de la sujeción musical con el drama "fin de siglo" que surge como reacción frente a las obras naturalistas.[82]

"El drama lírico contiene una acción limitada en extensión y su intriga tiene una única función, marcar los momentos de éxtasis lírico. El acercamiento entre lo lírico y lo dramático provoca una desestructuración de la forma trágica o dramática. Pues la música ya no es un componente exterior añadido al texto, todo él se "musicaliza" en una serie de motivos, de palabras y de poemas que tienen valor por sí mismos y no en función de una estructura dramática claramente dibujada."[83]

Otros tipos de drama:

Drama litúrgico: aparece en Francia entre el siglo x y XII (algo más tarde en zonas de Europa), con la representación de textos sagrados.

"*El drama litúrgico dará lugar a los milagros y los misterios*"[84]

[81]Prólogo de Cromwell, Drama histórico de Víctor Hugo (1827, en cuyo prefacio expone las reglas del drama romántico).

[82]Patrice, Pavís. Dicc. Del teatro, Drama.
[83]Szondi, 1975, a Sarrazac 1981, Hubert, 1988.
[84]Def. De Slawinska, 1985, p. 140. Dicc. Del teatro de PatricePavís. (Dramaturgia – estética – semiología).

Conclusión.

La primera conclusión que se desprende de la trayectoria investigadora (referida en las páginas precedentes) de mi labor, es que se distingue de otras, por ser mínima frente a la grandeza de Lorca y a su obra teatral como poética. Porque él, no es poeta y dramaturgo nada más sino un verdadero ʿ*Hombre- Humano*ʾ, formó parte de los grandes humanistas del siglo XX. Como escritor, supo cautivar con su palabra y como ganar con su bondad, la simpatía, la amistad, el respeto y el cariño de sus amigos y de sus lectores. Po ese caso, me ha parecido que todo lo que dicho y subrayado como problemática y planteamiento en ese trabajo, resulta poco en cuanto a la riqueza temática, estilística y lexical de su obra teatral.

Esas razones, me han motivado para trabajar sobre su teatro a través de sus tres obras teatrales: Bodas de sangre, Yerma, en general y La Casa de Bernarda Alba, en particular. Porque su teatro se caracteriza por ser popular y humano. Se inspiró de la realidad la más honda de su propia tierra andaluza y su pueblo secano de psicología introvertida. Porque Lorca considero que el teatro es el reflejo de la sociedad (aquí la realidad).

Su teatro es una continua y constante tensión y lucha entre dos conceptos de vida: *Libertad* y *opresión, enfrentamiento entre la moral y la libertad individual* señalados en el estudio de las tres obras citadas.

Este trabajo presentado y como se nota, se centra más sobre el estudio y al análisis de la obra teatral La Casa de Bernarda Alba, porque marca el final, la cima y la culminación de la trayectoria dramática en el teatro lorquiano. Pues, en ella se desarrolla la temática del conflicto entre dos fuerzas mayores: *El principio de autoridad ciega,* con *su secuela de orden y poder* (aquí representado por la madre Bernarda) y *el principio de la libertad instintiva* (la hija joven rebelde, Adela) en su lucha instintiva y permanente por imponerse. Una trágica visión del alma humana y de la realidad española de aquella época (1936).

Esa época símbolo de la marginación de la Mujer, protagonista en las tres obras, queda como ser vivo sin alma, hurtado de su pasión de amor, de sueño y de toda esperanza que Lorca supo pintarla a partir de un estilo poético y simbólico, para poder denunciar esa condición humana en la cual padece el campesino andaluz en general y la mujer en particular. Así, se puede afirmar que su teatro se caracteriza también por ser popular y humano. Se inspiro de la realidad (aspecto realista) la más honda de su propia Andalucía (infraestructura para los estructuralistas), del pueblo secano de psicología introvertida (en la parte: estudio de las relaciones- el personaje).

Con estos y otros motivos, me ha parecido justo de afirmar que Lorca querría hacer de su teatro, una escena de denuncia, pues en ello, no encontramos sólo el ambiente rural sino, y, a diferencia de otros dramaturgos, un lenguaje simbólico y poético (estudio del lenguaje), una identificación del teatro con los viejos ritos con una actualización mítica como en Yerma (la danza con cuernos…) y Bodas de sangre (presencia de los ritos- cañones y la luna que habla…). Así, se puede hablar de unidad y diversidad estilística al mismo tiempo porque esa diversidad no es temática sino estilística. También podemos decir que Lorca como verdadero dramaturgo, supo cultivar perfectamente los géneros literarios clásicos en estas tres obras, Bodas de sangre, Yerma y La Casa de Bernarda Alba, *Tragedia*, las dos primeras y *Drama*, la ultima.

Al final de ese trabajo, puedo afirmar que Lorca, con sus obras, poesía y teatro, sobrevive convirtiéndose en un gran clásico en el dominio de la literatura universal porque sus obras continúan y serán de gran interés para los grandes repertorios teatrales del mundo.

Visto la riqueza de los temas, subtemas y la materia existentes en estas tres obras teatrales, se podrían desarrollarse, en futuros trabajos de investigación, tesinas, tesis doctorales y artículos, con una pasión, un placer e interés como yo lo he sentido, porque al escritor merece más y más.

El estreno de la obra.

Arturo del Huyo en las Obras Completas, publicadas por Aguilar, en la última edición, la más cuidada. Ésta, a su vez, sigue a la primera edición de 1946, de Losada, hecha por Guillermo de Torres.

Como se trata de una obra no estrenada, (el autor murió, dos meses de su primera lectura) se señalo la existencia de otras copias del mismo texto, pero el parecer, las variantes son mínimas que muchos críticos y casas de ediciones, ven que no merece la pena de señalizar y de anotarlas.

- Las primeras lecturas de texto:

Lorca hizo dos lecturas del texto de la obra en Madrid el año 1936. La primera, el 24 de junio en casa de los condes de Yebes[1] y la segunda, el 15 de julio del mismo año, en la casa del doctor Eusebio Oliver[2].

Arturo del Huyo, señala haber visto otro ejemplar que tampoco ofrece variantes de gran importancia (afirma que se trata sólo de copias y no de versiones).

Su hermano, Francisco García Lorca, conservó, en su poder, el manuscrito autógrafo, que "varía un poco o nada" con respeto al texto publicado.

-**El estreno de la obra**:

La versión que estrenó Margarita Xirgu, fue en el teatro Avenida de Buenos Aires, el 8 de marzo de 1945, entregado por la mano del hermano de1 dramaturgo, es la que publicó Losada y después Aguilar.

Según Antonina Rodrigo, es que la intención del dramaturgo y de Margarita, fue de estrenar La Casa de Bernarda Alba, no en Madrid sino en Buenos Aires.

En Buenos Aires y tras de estrenar la obra que conoció un gran éxito y clamor, la actriz reiteró: *"Él quería que la obra se estrenara aquí y se ha estrenado, pero él quería estar presente y la fatalidad lo ha impedido. Fatalidad que hace llorar a muchos seres, ¡Maldita sea la guerra![3]"*

[1] Afirmación hecha por Carlos Morla Lynch, amigo de dramaturgo.
[2] José Luis Cano; Biografía ilustrada, 2ª ed., Barcelona, pág. 124.
[3] Antonina Rodrigo, Margarita Xirgu y su teatro, Barcelona, Planeta, 1974, p.234

Nueve años pasaron para que llegase el manuscrito a manos de Margarita, después de sus dos letras (1936 a 1945). Según el testimonio, el texto fue entregado por don Julio Fuensalida, amigo de la familia de Lorca y no su hermano como la afirmaron unos.

Partiendo de la copia que sirvió para el estreno, Guillermo de Torres, incluyó La Casa de Bernarda Alba, en el tomo VIII (1946) de las Obras Completas de Lorca, la editorial Losada.

Como lo hemos señalado, Arturo del Hoyo, se basó en ella, en su edición Aguilar, Madrid, 1954, (Actualmente en su decimoctava edición, 1974).

Siguen ahora, otras ediciones con notas de dirección. Todas estas ediciones, aseguran que el texto ofrece pocas dificultades y ambigüedades para el lector.

Bibliografía.

Libros:

1- Federico García Lorca, Obras Completas, Vol. II, Madrid, Aguilar, decimoctava edición, 1973, (ultima edición aumentada por Arturo del Hoyo).

2- José Monleon, García Lorca: Vida y obra de un poeta, Barcelona, Ayma, 1974.

3- Francisco Ferguson, ‘‘Don Perlimplin: el teatro – poesía de Lorca, en Idelfonso Manuel, Federico García Lorca: El escritor y la critica, Madrid, Taurusm19733.

4- Roberto G. Sánchez, García Lorca: Estudio sobre el teatro, Madrid, Jura, 1950.

5- Francisco Ruiz, Ramón, Historia del teatro español, Siglo XX, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, ‘‘El subrayado es suyo.’’

6- Rafael Martínez, Nadal, El publico, Amor, Teatro y Caballos en la obra de García Lorca, Oxford, The Dolhins Book Co, Ltd., 1970.

7- Márcele Auclair, Vida y muerte de García Lorca, México, D.F. Biblioteca Era, 1972, ‘‘Una encuesta de Ínsula: El teatro de García Lorca’’, Ínsula XV, CLXVIII (nov., 1960).

8- Ángel Álvarez de Miranda, La metáfora y el mito, Madrid, Taurus, 1963.

9- Álvaro Fernández, Suarez, España: árbol vivo, Madrid, Aguilar, 1961.

10- Gonzalo Torrente Ballester, Teatro español contemporáneo, Guadarrama, segunda edición, 1968.

11- Antonina Rodrigo, Margarita Xirgu y su teatro, Barcelona, Planeta, 1974.

12- Allen Joseph y Juan Caballero, F.G. Lorca, La Casa de Bernarda Alba.‘‘Introducción’’, Ed. Cátedra –Letras Hispánicas, 1995.

13- Eduardo Galán Font, La Casa de Bernarda Alba, Colección‘‘Claves para la lectura’’, Editorial, S.A., Madrid, Primera edición, 1968.

14- Lafanque, Marie, Federico García Lorca, Paris, Editions Seghers, 1966.

15- Pérez Minik, Domingo (editor), La Casa de Bernarda Alba de F. G. Lorca, Prologo bajo el titulo ‘‘Ida y vuelta de F.G.L’’ Barcelona, Ayma, 1964.

(Incluye, además observaciones y notas del director J. Barden que dirigió el primer estreno comercial en el teatro de ‘‘Goyả’de Madrid, el 10 de enero de 1964).

16- Belamich, André, El público y La Casa de Bernarda Alba, ‘‘polos opuestos en la dramaturgia lorquiana: En La Casa de Bernarda Alba y el teatro de F. G. Lorca’’, Madrid, Ed. Cátedra, 1985.

Artículos.

1- Manuel Altolaguirre, <<Hora de España>>, número 14, septiembre, 1957.

2- Carlos Morla Lynch, <<En España con Federico García Lorca>> (páginas de un diario íntimo, 1928-1936), Madrid, Aguilar, 1959.

3- Ángel del Rio, <<Federico García Lorca (1899-1936)>>, Revista Hispánica Moderna, año VI, números. 3 y 4. (julio y octubre 1940).

4- Rubia Barcia, J., <<El realismo" Mágico" de La Casa de Bernarda Alba>>, Revista Hispánica Moderna (Homenaje a Ángel del Río), vol., XXXI 8 1965).

5- R.A. Yong, <<García Lorca: La Casa de Bernarda Alba: A Microcosmos of spanish Culture, Modern Languajes, Vol., L (junio, 1969), Traducción de Allen Joseph y J. Caballero.

6- Miguel A. Martínez, <<Realidad y símbolo en la Casa de Bernarda Alba>>, Revista de estudios hispánicos, vol. 1V (abril).

7- Alberich, J., <<El erotismo en el teatro de Lorca>>, Papeles de San Armadans, vol., 39, número, CXV (octubre, 1965).

8- Blanco González, Manuel<<The tragic trilogy>>, Drama critique, vol., LX, número 2 (1966).

9- Cano Ballester, Juan <<García Lorca y su compromiso social: el drama>>, Ínsula, 26 <<enero, núm. 290.

10- Domenech Ricardo <<La Casa de Bernarda Alba>>, Primer acto, 50 (febrero, 1964), pág. 14-16.

11- Sánchez, Roberto G. :<<La última manera dramática de G. Lorca>> (hacia una clasificación de lo social) en el teatro: ‘‘ *afirma que La Casa de Bernarda Alba es teatro de crítica social de inspiración ibseniano.* ’’ El artículo está documentado con declaraciones de Lorca a la prensa.

Libros: **(**Teoría- crítica literaria**).**

1- Kart San, teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA), Pamplona. 1991.

2- Barthes Roland, Essai critique, Ed. Le Seuil, París, 1964.

3- Genette Gérard, Figure 3, Ed. Seuil, París, 1972.

4- Genette Gérard, Palimpseste, Ed. Seuil, París, 1982.

5- Greimas, A.J. / Courtes, J., Sémiotique, Dictionnaire de la théorie du langage, Ed. Hachette, París, 1979.

6- Hamon, Philippe, Pour un statut sémiotique du personnage, Ed., Seuil, París, 1977.

7- Etienne, Sourian, Les deux cent miles situations dramatiques, Ed., Flammarion, París, 1950.

8- Aristóteles, 330 a. J. C., Poétique, París, Les Belles Lettres, 1969.

9- Szondi, P., Théorie des modernes Dramas, Frankfort, Suhrkamp, 1956.

10-Goldmann, Lucien, Racine, París., L'Arche, 1970.

Diccionarios.

1- Patrice Pavis, Diccionario del teatro: Dramaturgia- estética- semiología, (Título original, Dictionnaire du thêatre; publicado en francés por Dunod, París, 1996), Ed. Paidós Ibérica, S.A, Barcelona, 1998.

2- Diccionario, Pequeño Larousse ilustrado, por Ramón García - Pelayo y Gross, Ed. Larousse, Barcelona, 1964.

3- Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, S.N., Littré, París 1968.

4- Real Academia, Diccionario de la lengua española, Madrid, 1970.

5- Fernando Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos, Ed., Gredos, Madrid, 1985.

6- Encyclopédie Universalis, France, S.A., 1993.

Fuentes electrónicas.

*www. El índice.es: Lorca y el otro arte.

*www. Yahoo.es: El rincón castellano. Org: Federico García Lorca, Vida y obra.

*www.Google,fr: Lorca y su muerte.

Tablas cronológicas: Vida – época.

Fechas.	Datos biográficos.	Obras.
1932	- Fundó ‹ **La Barraca**›•.	
1933	- La familia de Lorca se instaló en Madrid. - Viajó a Argentina (Buenos Aires).	- Estrenó Bodas de sangre.
1934	- Participó con Pablo Neruda en un homenaje a Rubén Darío.	- Estrenó Yerma.
1935	- Pronunció conferencia – charla sobre su teatro. - Participó en homenaje a Valle Inclán.	- Publico Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. - Sus poemas gallegos. - Estrenó la obra Doña Rosita.
1936	- Firmó un manifiesto de escritores contra el fascismo. - El 16 de julio salió de Madrid para Granada. -En agosto fue encarcelado y el día de 19 fue fusilado en Viznar- Granada.	- Escribió Diván de Tamarit. - Terminó de escribir el 19 julio La Casa de Bernarda Alba.

•Barraca tropa teatral que fundó Lorca (de estudiantes).