

LAS MUJERES TRÁGICAS DEL TEATRO DE
FEDERICO GARCÍA LORCA

Thesis for the Degree of M. A.
MICHIGAN STATE UNIVERSITY

Sharon E. Duncan
1968



LIBRARY
Michigan State
University

LAS MUJERES TRÁGICAS DEL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

By

Sharon E. Duncan

A THESIS

Submitted to the College of Arts and Letters
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

Department of Foreign Languages

1963

6 20148
912173

ÍNDICE DEL CONTENIDO

	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO	
I. FEDERICO GARCÍA LORCA: VIDA Y OBRA	1
II. LAS MUJERES DE LOS DRAMAS	16
III. ¿QUÉ QUIERE DECIR LA TRAGEDIA?	44
IV. LA TRAGEDIA ESCONDIDA	56
CONCLUSIÓN	69
BIBLIOGRAFÍA	74

INTRODUCCIÓN

En el teatro de Federico García Lorca se hallan ciertos repetidos temas del amor, de la honra, del destino, del sexo y de las relaciones entre hombre y mujer. Por encima de todo existe un indefinible sentido de la frustración femenina que a menudo termina trágicamente en el dolor y la muerte. A este elemento de la tragedia femenina será dedicada esta tesis.

Por ser este proyecto un estudio de las mujeres trágicas del teatro lorquiano, los dramas que pienso incluir son los siguientes:

Bodas de Sangre
Yerma
La casa de Bernarda Alba
Doña Rosita, la soltera
Mariana Pineda
La zapatera prodigiosa

En estas comedias los personajes principales son las mujeres. Es una mujer la que lucha, llora y finalmente queda vencida ante la vida y el destino, dos fuerzas intrincadamente entretreídas. Para la mujer lorquiana la vida es el destino. Ella se siente "empujada" por el sino. Sin embargo, hay que considerar a la vez otro ele-

mento importante (el que da un sabor español a las obras): el código de honor.

Difundida por la literatura española (desde sus orígenes) está la cuestión del honor, el pundonor, que curiosamente es doble. Por una parte se encuentra el honor de la mujer o, mejor dicho, la castidad. Por otra parte la honra del hombre que sólo puede ser conservada en su mujer; ella es la "guardián de la honra." Si la mujer mancha su honor esto se refleja en el marido también; su reputación es su gran preocupación. Según esta ley el puesto de la mujer está en la casa. No debe salir a la calle, no debe ir hablando con cualquiera por el "¿qué dirán?"

A las heroínas lorquianas no les gusta esta ley que es tan prohibitiva por una mujer; pero la aceptan y se resignan. Aun las pocas que se atreven a luchar en contra de ella no ganan porque creen hondamente que el honor es lo primero y que todo sucede según el sino. Este sentido de resignación se contiene en esta frase que se halla en los dramas tantas veces: "La culpa no es mía."

¿Por qué digo que las mujeres lorquianas son "trágicas"? La tragedia de estos seres -- de Yerma, de la Novia (Bodas de Sangre), de Doña Rosita y de Adela (La casa de Bernarda Alba) -- es la incapacidad de

escapar de las fuerzas fatales que las dirigen.

¿Por qué no pueden escapar? Para contestar hay que mirar profundamente más lejos de la vida actual. Hay que sondear y explorar la herencia de estas criaturas. Sólo por eso se puede comprender la abulia.

Quisiera ganar un conocimiento de las razones que hay debajo de esta tragedia, una tragedia que existe fuera de las obras de García Lorca. Es decir, ¿cuáles son las fuerzas externas y sociales que producen los conflictos internos? Para llegar a las respuestas y las conclusiones me parece que es preciso estudiar la herencia de las mujeres lorquianas, la de la "raza granadina," y el elemento del ambiente social que la ha influido. Al descubrir las ideas y las expectativas de la sociedad en que las mujeres viven espero lograr la respuesta de la cuestión: ¿Por qué son trágicas las mujeres del teatro lorquiano?

Entonces, el propósito fundamental de esta tesis será estudiar y analizar la tragedia de las mujeres. Primero las analizaré individualmente en cuanto a los deseos, los temores y las propias luchas. Más tarde intentaré descubrir los elementos y las características comunes que componen "la mujer trágica de García Lorca."

¿Qué hace trágica una obra y por qué? ¿Qué es una tragedia? ¿Cómo se describe un ser trágico? Para

justificar el uso de la palabra trágico es forzoso definirlo. Y para llegar a un criterio para juzgar las tragedias de García Lorca citaré varias definiciones de la tragedia, la moderna así como la clásica. Por fin escogeré los elementos específicos que componen la tragedia lorquiana.

Cualquier idea o sentido trágico que aparezca en los dramas ha de ser una reflexión de los sentimientos que tiene el autor. ¿Por qué veía García Lorca a las mujeres como trágicas? Para él, ¿qué dio sentido trágico a la vida? Creo yo firmemente que no se puede analizar una obra de arte aparte de su creador. Para obtener un retrato más completo de la importancia de la obra hay que considerar al autor mismo. Por eso, este trabajo incluirá algunos datos, fechas y nombres de importancia en la vida de García Lorca, todos con el propósito de poner en perspectiva correcta la obra dramática. Miraré su origen granadino, su educación, sus compañeros y las influencias impuestas sobre él. Igualmente hay que encerrar sus viajes, sus alegrías y sus tristezas. De este modo, deben aparecer su "filosofía" y sus sentimientos que son una parte de su creación literaria.

Ya que éste es un proyecto de analizar a las personas mismas de los dramas, no pienso estudiar ni mencionar los rasgos estilísticos (las imágenes, el uso de

color, de bailes y de canciones, los argumentos y el lenguaje). Cada cosa valdría una tesis en sí misma.

En cuanto al mérito intrínseco de estudiar los dramas como propongo -- un estudio a la vez literario y sociológico (por supuesto muy limitado) -- creo que hay valor ya que por tal estudio de personajes ficticios posiblemente podamos ganar más conocimiento de una gente viva.

También hay mérito en tal proyecto en cuanto a lo que nos puede decir de la parte tremenda que tienen la cultura y el desarrollo de la civilización sobre la literatura.

PRIMER CAPÍTULO

FEDERICO GARCÍA LORCA: VIDA Y OBRA

España en la última parte del siglo XIX era una sociedad de crisis permanente, un estado luchando contra una enfermedad social y una inferioridad internacional. Era una España "pobre y escuálida y beoda."¹ Para 1898 se había perdido todo. Fue un país sin industria y de tierras secas.

Sin embargo, el mes de junio en Fuente Vaqueros fue la estación de calor y de cantares de mujeres. Allí el 5 de junio de 1898, nació un niño que llegaría a ser un poeta-dramaturgo del conocimiento mundial. En este pueblo trigueño situado en la provincia de Granada, nació Federico García Lorca, hijo de don Federico García Rodríguez y doña Vicenta Lorca Romera. El padre, moreno y campechano, un labrador rico, fue un hombre autoritario y alegre; pero en la madre se hallaron más los rasgos que tenía Federico. Era culta, ciudadana y bien educada. Le gustaron la música y la poesía.

¹ Antonio Machado, "Una España joven," The Generation of 1898 and After (New York: Dodd, Mead & Company, 1961), pág. 174.

Fuente Vaqueros fue una ciudad de rivalidad entre los moros y los cristianos,² una ciudad de alegría y de tristeza. Allí y en Granada, esa ciudad de gitanos, se crió Federico.

Durante su niñez sufrió de parálisis que lo separó de los demás. A causa de la parálisis y la resultante debilidad, Federico pasaba muchas horas con las mujeres. De esto se desarrolló su habilidad de identificarse con el mundo interior de las mujeres y de su casi increíble entendimiento de ellas. Se ha escrito que Federico tenía ciertas tendencias hacia la homosexualidad. Si es verdad o no, no podemos negar su habilidad de proyectar las emociones y los deseos femeninos. Dicen los críticos que en muchas maneras la Zapatera es Federico mismo: alegre, joven y vivo. Y se menciona también que Yerma fue la tragedia de Federico. Manuel Durán cita las palabras de un crítico que asistió al estreno de Yerma:

La Argentinita, la noche del estreno de Yerma, nos decía esto: "La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazado y parir ... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz un niño o una niña" ...³

²Alfredo de la Guardia, García Lorca, persona y creación (Buenos Aires: Editorial Schapiro, 1952), pág. 36.

³Manuel Durán, A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962), pág. 47.

Cuando se terminó la enfermedad infantil, Federico, ya acostumbrado a la soledad, vagaba por los campos. La mayoría del tiempo pasaba en el "aire suave" y conocía bien a los labradores humildes, "la descendencia de los españoles de estirpe visigótica y de los españoles de estirpe arábiga en la amalgama recocida por el sol andaluz."⁴ Esta fue la gente que más tarde Federico usó en las obras como Yerma y Bodas de Sangre.

El jovencito Federico inventaba juegos y hablaba con los insectos. Dicen que un día el ama al observarlo tendido en el suelo "conversando" con los insectos, se alarmó y le gritó a la madre: "¡Señora! ¡Venga, señora! El niño está hablando con las hormigas y ellas lo obedecen."⁵ De estos principios (y de la influencia de las fábulas de Iriarte y de Samaniego) salió el drama representado sólo una vez, sin éxito, en Madrid en 1920: El maleficio de la mariposa.

Desde su niñez le gustó a Federico el teatro y con su hermano, Paquito, se vestía de criada y salía a la calle. Presentaban los dos obras pequeñas y con ellos jugaba también Dolores, el ama que después sirvió de modelo para las criadas de sus obras teatrales.⁶

⁴Ibid.

⁵Ibid., pág. 42.

⁶Francisco García Lorca, "Prologue," Three Tragedies of Federico García Lorca (New York: James Laughlin, 1947), pág. 2.

Vivió Federico en un mundo de fantasía; se le mezclaron la vida real, cotidiana y la del drama, las dos intensificadas.

Se trasladó la familia de García Lorca a Granada al barrio de Gracia en la parte sur.⁷ De las impresiones de Granada -- los juegos, los caminos y las lentas tardes -- más tarde se formaron los temas de la poesía y del drama. El joven Federico estudió en un colegio de los Jesuítas y después en la Universidad de Granada. Pero le gustó más el arte: la música, la literatura y la pintura. Fue amigo del famoso maestro de música, Manuel de Falla, y llegó a ser pianista. En 1918 viajó por Castilla, la Sierra Morena y los campos de la Mancha con el señor Domínguez Berrueta, profesor de arte.⁸ De esto salió su Impresiones y paisajes, algunos dibujos y prosa del viaje.

Los amigos granadinos de Federico fueron los líderes, la élite intelectual, y ganó Federico, aunque todavía joven, un puesto entre ellos, divirtiéndolo a la gente con su poesía. Le conoció don Fernando de los Ríos a Federico y le interesó; al consejo de don Fernando más tarde

⁷De la Guardia, op. cit., pág. 43.

⁸Arturo Barea, Lorca: The Poet and his People (New York: Harcourt, Brace & Co., 1949), pág. x.

Federico fue a vivir a Madrid, a la Residencia de Estudiantes.

En 1919 al final de la guerra europea Madrid fue agitada. Se produjo un estado de transformación y cambio. Ya desaparecían los barrios bajos del pasado; pero todavía era una ciudad de risa femenina, de color y de sensualidad. Caminaban Federico y sus amigos por las calles y las afueras; tomaban café en el "oriental" o iban a alguna nueva taberna o escuchaban a Ortega y Gasset. Durante un tiempo (se quedó en Madrid de 1919 hasta 1928) Federico asistió a las conferencias de la Universidad Central en una aurora de humanismo cosmopolita, una verdadera "aristocracia progresiva de letras."⁹ En 1923 recibió el grado de Derecho de la Universidad de Granada; ya terminaron sus estudios formales.

En el año 1921 se publicó el Libro de Poemas, "una rebeldía contra la poética decadente de su tiempo," lo llama Roberto Infiesta.¹⁰

Al tiempo que escribía las canciones de los gitanos lo rodeaban el dadaísmo, el ultraísmo y el surrealismo. Además, estaba la poesía modernista, simbolista con su énfasis en la imagen en vez de la narración.

⁹Ibid., pág. xi.

¹⁰Roberto Infiesta, Itinerario lírico de Federico García Lorca (La Habana: 1952), pág. 29.

A un tiempo volaron el modernismo y la "Generación del '98" representada por los prosistas y los pensadores: Unamuno, Baroja y Azorín. Fueron los dos corrientes una rebeldía; de estas "filosofías" se construyeron los que se llamaron la generación de 1920 y la vanguardia: Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa y el representante del "futurismo," Gómez de la Serna. Federico escuchó todo esto en su cuarto de la Residencia y en los cafés. Entonces escogió su propio camino, una mezcla del localismo y del universalismo:

Las maneras nacen y desaparecen para volver a nacer; localismo y universalismo se confunden en su obra, y en medio de un período frenéticamente andaluz, deja escuchar su acento culto, enmarcado en moldes, neoclásicos, en tanto que otras veces, rompiendo la corteza surrealista de su producción, brota el alma de la raza en el charro cristalino de la poesía popular.¹¹

En el año 1927 se vió la publicación de las Canciones y en 1928 se dió a luz el Romancero gitano (escrito entre 1924 y 1927). Inicia esta obra el "andalucismo" que culmina con el Poema del Cante Jondo publicado en 1931. Según Infiesta el Romancero cumple un doble destino que es:

¹¹ Ibid., pág. 9.

La exaltación más pura de una forma artística nacional, el romance, y de toda una raza que con sus aires peculiarísima inyectó fuerza y calor en el paisaje de España: la raza gitana.¹²

El Cante jondo (realmente un cante gitano) encierra todos los temas de su obra dramática: el amor y la muerte, la luz del pueblo, la sensualidad primitiva y el misterio del gitano con toda su carga del destino fatal y trágico.

Aunque Federico rechazó en general el ultraísmo no escapó completamente de la forma surrealista y el simbolismo de su amigo Dalí. Sus Odas son poesía intelectual y disciplinada reminiscente de Góngora.

En 1927 se estrenó Mariana Pineda, un drama "histórica" que cuenta de la joven granadina que bordó el lema de "Ley, Libertad, Igualdad" sobre unas banderas, hasta el sacrificio de ella, todo en ambiente revolucionario.

Dos años después, acompañado de don Fernando de los Ríos, Federico se fue a Nueva York. Se quedó en Columbia University y pasó algún tiempo en las montañas Catskills. Esta época fue de gran influencia para el joven poeta. Nunca aprendió el inglés y se sentía muy sólo allí; le pareció Nueva York una ciudad fría, surrealista, sin sentimiento ninguno y poblada de una gente

¹²Ibid., pág. 43.

mecánica. La poesía que resultó de ese viaje, Poeta en Nueva York, refleja bien sus impresiones. Por fin escapó a la Habana donde se sintió más cómodo y allí dió varias conferencias en las cuales procuró presentar las razones fundamentales de la tradición que tenía mas importancia en sus obras.

Al volver a España en el verano de 1930 ya había pasado el experimento con el surrealismo y de allí en adelante su obra se ponía más personal e íntima; tenía más de su tierra natal.

La zapatera prodigiosa, el epítome de todo lo español, fue escrita en Nueva York y se representó con éxito en el año 1930. Es la historia de una mujer apasionada con mucho afán de vivir, y de las frustraciones que sufre.

En 1931, el primer año de la República, Federico y su amigo, Eduardo Ugarte, concibieron la idea de La Barraca, una compañía estudiantil que viajaría de pueblo en pueblo representando las obras españolas clásicas de la misma manera que la compañía de Lope de Rueda en el siglo XVI. Carlos Morla Lynch, un amigo de Federico durante los años de Madrid, describe esta idea:

Concepción seductora de vastas proporciones: construir una barraca--con capacidad para 400 personas, con el fin de

"salvar al teatro español" y de ponerlo al alcance del pueblo. Se darán, en el galpón, obras de Calderón de la Barca, de Lope de Vega, comedias de Cervantes, etc. ... La Barraca será portátil. Un teatro errante y gratuito que recorrerá las torridas carreteras de Castilla, las rutas polvorientas de Andalucía, todos los caminos que atraviesan los campos españoles. ... Resurrección de la farándula ambulante de los tiempos pasados.¹³

Por el Ministro de Educación, Fernando de los Ríos, el gobierno dió un subsidio y La Barraca se realizó. Este fue más que un proyecto estudiantil. Fue también la incorporación de las ideas de Federico sobre el teatro como un instrumento de la sociedad, o como lo llamó, un barómetro:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, ... puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo. ... Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; ...¹⁴

Federico creía que el teatro debe recoger todo el drama vivo de la gente.

En 1933 fue estrenada Bodas de Sangre. Presentó el concepto del honor y la angustia de la mujer que huye con su amante y mancha el nombre de su esposo. Por toda

¹³Carlos Morla Lynch, En España con Federico García Lorca (Madrid: Aguilar, 1958), pág. 127.

¹⁴Federico García Lorca, "Charla sobre teatro," Obras completas (Madrid: Aguilar, 1962), pág. 34.

la obra corre la preocupación de la muerte y el fanatismo de la honra; termina en la venganza, la sangre y la desesperanza. Tuvo gran éxito no sólo en España sino también en la Argentina y le invitaron a Federico a Buenos Aires para asistir a la representación de la obra y para dar conferencias. Regresó exuberante e inspirado en abril de 1934.

El enero de 1935 vió el estreno de Yerma. Significa el título "tierra infecunda" y el tema principal es la mujer que no puede tener niños por un defecto físico de su marido y por su honra no puede buscar otro hombre. Para ella el casarse es para tener hijos y rehusa el placer del amor. Desesperada de no tener un hijo de su esposo, ella lo mata.

El mismo ambiente de lo fatal revolotea sobre la más grande de las tragedias, La casa de Bernarda Alba (1936). Careciendo del lirismo de las obras anteriores, ésta es la más fuerte en la representación de las emociones del odio, de la sensualidad y del deseo de vivir. Puesta encima de todo está la fe en las fuerzas fatales y el código de honor imborrable que otra vez termina en la muerte.

Se presentó al público Doña Rosita la soltera, obra sin ningún olor rural, en junio de 1935. Aquí se

trata de la rápida trayectoria del tiempo y de la expiración de todo. Doña Rosita es la obra más débil, pero sin embargo, es otra historia de una mujer trágica, dejada con esperanzas vanas, sin cumplimiento de su papel de mujer.

Federico pasó los años de 1933-34 ocupado con la representación de sus dramas y dando conferencias. Además de los dramas ya mencionados escribió también el Diván del Tamarit y la elegía por la muerte de su amigo el torero, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (1936).

En julio de 1936 Federico se fue a Granada para despedirse de sus padres antes de hacer otro viaje a América. No era Federico un hombre de política pero allí en Granada, en una mañana de setiembre, fue asesinado. Los hechos de su muerte no son bien conocidos. Hay quien dice que el asesinato fue una venganza, un crimen personal de envidia. De todos modos, murió un hombre que, a la edad de 37 años, ya era uno de los grandes poetas del siglo XX.

Al tiempo de su muerte Federico había escrito dos obras surrealistas que se publicaron postumamente, Así que pasen cinco años y El público.

EL HOMBRE

Federico García Lorca fue un ser extraordinario, un niño permanente. Hacía algo porque le daba la gana

de hacerlo. Si alguien o algo le gustaron fue vibrante; si no, se fue o se sentó en un rincón. Alegre y exultante, prestó sentido y fuerza a las conversaciones y las tertulias; deprimido se ausentó por días. Tenía confianza en sí mismo, en sus capacidades que verdaderamente fueron grandes, pero necesitaba el aplauso.

Vivió Federico una vida privilegiada en una aristocracia de letras y daba conferencias por todas partes: Madrid, Sevilla, Valladolid, y San Sebastián. Nunc le preocuparon desórdenes económicos. Pero si fue una persona de muchas felicidades también tenía su pesimismo y sus tristezas. Un factor de su tristeza fueron los pobres de su tierra y la miseria de los seres humanos que había conocido durante su niñez y su juventud. El no pudo ser egoísta; no pudo divertirse solo mientras los demás sufrían:

El optimismo es propio de las almas que tienen una sola dimensión; de los que no ven el torrente de lágrimas que nos rodea producido por las cosas que tienen remedio.¹⁵

Para Federico la vida fue una lucha, a veces afortunadamente así:

El triunfo constante ... no es felicidad.
El bienestar moral perfecto sería lograr

¹⁵Federico García Lorca, De la Guardia, op. cit., pág. 76.

vivir en paz consigo mismo. Y es precisamente donde está la tragedia de la vida: en "eso" de que nadie hace lo que quiere, ni quiere lo que hace, ni está conforme nunca con lo que ha hecho ... Me aflige, asimismo ... constatar que, en esta vida, no se ve el final de ninguna cosa. Nada de lo que en ella se realiza es definitivo. Todo queda en suspenso sin alcanzar jamás el carácter de un hecho terminado; terminado sin apelación posible ... todo es provisional: los hombres como sus obras, las audacias, las instituciones y las tales "inmortalidades." Sólo lo provisional es durable ... La muerte es lo único verdaderamente terminante de cuanto existe--por lo menos aquí.¹⁶

Con estas palabras interrumpe otra sombra para Federico, una preocupación del "más allá." Como Unamuno, Federico siempre se preguntaba, queriendo saber. Sólo saber si hay inmortalidad o nada. Fue la incertidumbre lo que le afligió:

Vivo en la angustia del "más allá" incierto. Quisiera creer en la inmortalidad de nuestro espíritu consciente a través de las etapas sucesivas de la eternidad ... Y no lo logro. La duda impera fatal e incomable.¹⁷

Esta preocupación con la muerte se ve en las obras dramáticas; a menudo la muerte es la solución de todo. Para la Madre de Bodas de Sangre, la muerte de su último hijo trajo la tranquilidad, así como para Yerma el matar a su marido. Es la única cosa cierta.

¹⁶Federico Garcia Lorca, Morla Lynch, op. cit., pág.405.

¹⁷Ibid., pág. 39.

Aunque Federico no seguía la religión católica, fue religioso. Su religión fue un "misticismo andaluz," una idolatría "muy apegada a la tierra,"¹⁸ y la causa de su preocupación de la muerte, de la violencia y del primitivismo que se hallan en toda su obra.

Para Federico, ¿qué dio sentido a la vida? Me parece que simplemente el regalo, el don, de poder vivir. Gozó de la vida como un niño. Fue una persona muy buena, jocosa y chistosa. Tenía que expresarse, bien fuera al cantar las "soleás" y las "seguidillas," leer su poesía o platicar hasta el amanecer. No tenía miedo de gozar. Una de sus mayores felicidades fueron las reuniones y las tertulias de escritores, músicos, pintores y dilettantes. Fueron sus amigos casi todos los de la "generación del 1927": Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén; los chilenos Carlos Morla Lynch y Gabriela Mistral; Ignacio Sánchez Mejías, escritor, poeta y torero prodigioso; y Santiago Ontañón, dibujante y escenógrafo. Hay que mencionar también a Victoria Ocampo, dama argentina de alta intelectualidad, y Margarita Xirgu, "iniciadora teatral" y mejor intérprete de Federico.

¹⁸De la Guardia, op. cit., pág. 68.

Todos, de una manera grande o pequeña, tenían su influencia en el poeta.

Ahora que hemos visto los orígenes y la niñez de Federico en Fuente Vaqueros y su vida y los amigos en Granada, y hemos mirado el ambiente madrileño de que gozó, posiblemente podamos empezar a comprender mejor sus sentimientos, tanto las felicidades como el "sentimiento trágico," porque se encuentran los dos en sus obras dramáticas.

SEGUNDO CAPÍTULO
LAS MUJERES DE LOS DRAMAS

El teatro de Federico García Lorca es muy español y tiene una base tan firmemente apoyada en la tierra como el teatro clásico español.¹⁹ Así, las mujeres lorquianas son realmente criaturas de la tierra: Yerma, la Madre y la Novia, Adela, la alegre Zapatera, Mariana Pineda y aun Doña Rosita (criatura de un jardín) son construídas de sol y de calor, tejidas con las supersticiones y creencias de la gente española. Alfredo de la Guardia las ve como plantas y flores de la tierra:

Arboles de grandes raíces, arbustos
graciles, plantas de anchas hojas,
flores débiles, y su sangre es verda-
dera savia; sus inspiraciones, ideas,
sentimientos, acciones, son simples,
derechos, como dictados por el espíritu
de la tierra.²⁰

Pero a la vez son muy individuales y aquí intentaré un análisis de cada una de las mujeres principales de los

¹⁹De la Guardia, op. cit., pág. 234.

²⁰Ibid., pág. 235.

dramas en cuanto a sus deseos, sus luchas, sus temores y su propia tragedia; es decir, su inabilidad de lograr sus deseos más importantes.

Bodas de Sangre.

Con este drama el autor vuelve a los temas del amor, de la honra y de la venganza. Lorca lo concibió de un acontecimiento que leyó una vez en un periódico. Se trata del único hijo (el Novio) de una viuda cuyo esposo y primer hijo nacido fueron matados por los hombres de la familia de Félix. Ni el Novio ni Leonardo, hijo de los Félix, quieren continuar la enemistad. El Novio está enamorado de la hija (la Novia) de un viudo rico y se arregla una boda. Hace mucho tiempo que la Novia está enamorada de Leonardo; sin embargo, ella tiene la intención de cumplir su contrato y Leonardo ya se ha casado con otra. Pero enredados los dos en una pasión demasiado fuerte, huyen juntos el día de la boda. La Madre manda que Leonardo busque a los amantes -- porque la sangre de los Félix ha de ser derramada. Se encuentran el Novio y Leonardo y se matan.

El carácter más dramático de Bodas de Sangre es la Madre. Es la encarnación de la tragedia y del fatalismo. Había tenido a su esposo sólo tres años y

entonces lo perdió. A la vez había perdido a su primer hijo. Odia a los Félix porque le habían robado todo el sentido de la vida. Para la Madre un hombre es toda la razón de vivir. Es un macho y un "toro," una criatura con "flor en la boca"; es el viento y "el que manda." La vida de una mujer tiene sentido sólo con casarse, con tener "un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás." (Acto primero, cuadro tercero.)

Representa la Madre siglos de crianza mora e ideas católicas medievales; siglos en que las mujeres tenían valor sólo por los hijos que nacieron. Cree la Madre que la procreación y la fecundidad son el objeto del amor. El día de casarse, según ella, es "el único bueno de la vida ... es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos." (Acto segundo, cuadro segundo.)

Vive la Madre muy cerca de la tierra; como a todas las mujeres lorquianas el sol granadino la quema y la hace parte y corazón de la tierra. La Madre se compara a los campos que habrían sido más fértiles si el esposo hubiera vivido. Y ella misma habría sido la madre de más hijos. Ya que no los tenía, desea los nietos, seis nietos. "Son mi ilusión," dice.

El día de la boda cuando ella insiste en que

Leonardo siga a los amantes, la Madre sabe que no sólo va a perder a su único hijo sino también toda la esperanza de tener nietos. Insiste para salvar la honra. "Ya es mujer de mi hijo," ella dice, y según la ley española cuando la mujer mancha su honra, a la vez mancha la honra de su esposo y la de la familia. El código de la sangre es más fuerte que el del amor. La Madre está muy orgullosa de su hijo. "Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer." Su honra es más limpia que "una sábana puesta al sol." La Madre no admite ninguna justificación para la traición de la ley de la castidad. Una mujer nunca puede tener amante.

La Novia también se da cuenta de esto y lo acepta. Está de acuerdo con la Madre en que lo importante es casarse; le es "un paso muy grande" y, como la Madre, tiene miedo del qué dirán. Ella sabe que a Leonardo le hace daño perseguirlo. La Novia es orgullosa, tiene miedo de sus sentimientos por Leonardo: "Un hombre con su caballo sabe mucho," dice ella, "y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto ... Yo me encerraré con mi marido." (Acto segundo, cuadro primero.) Pero es una mujer "quemada" con el pecho "podrido de aguantar." Está empujada por las fuerzas fatales, internas. No puede hacer nada más.

Cuando los muertos, Leonardo y el Novio, se han llevado al pueblo, la Novia infiel viene a la casa de la Madre y la Madre le grita: "¿Dónde está su honra?" Entonces la Novia justifica sus acciones no por el amor sino por la atracción erótica del otro hombre:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui!
 (Con angustia.) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariaciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. Tu hijo era mi fin y yo no le he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos. (Cuadro último, acto tercero.)

Como Adela (La casa de Bernarda Alba), la Novia es fuerte y sensual; busca un hombre fuerte, un hombre que con el placer lleve la escarcha para un ser quemado. El Novio no le basta. Y como Adela, es también víctima trágica del código del honor. Al cabo y al fin la Novia nunca olvida la honra. "Yo soy limpia," le dice a la Madre, "que me pueden enterrar sin que ningún hombre se

haya mirado en la blancura de mis pechos."

Curiosamente, por primera vez, la Madre está tranquila. Ya no tiene que preocuparse: "A medianoche dormiré; dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo." La muerte lo solucionó todo.

Hay dos otras mujeres para considerar: la mujer de Leonardo y la criada de la Novia. La mujer de Leonardo es tímida y llora fácilmente. Se da cuenta de que su esposo no está tranquilo y advierte su pasión por la Novia pero no sabe qué hacer:

No sé lo que pasa pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sí. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo y otro que viene. ... El mismo sino tuvo mi madre. (Acto segundo, cuadro primero.)

Ella se siente cautiva y prendida del destino. Está resignada. Y posiblemente su tragedia es que existan mujeres como la Novia.

La criada, como las de Yerma y de Bernarda Alba es afable, perceptiva y supersticiosa. Está muy "cerca" de la tierra y de la vida sensual. De la boda que viene dice:

Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso ... Una boda, ¿qué es? Es una casa relumbrante y un hombre y una mujer. (Acto segundo, cuadro primero.)

La criada es un pronóstico de la pagana de Yerma.

Yerma

Yerma es la segunda de la trilogía de las tragedias rurales y la segunda etapa del análisis que no es un análisis sino es espejo de las frustraciones femeninas. Yerma es una mujer infecunda. Por un defecto fisiológico del marido, Juan, no puede tener hijos y por la honra no puede buscar otro. La frustración crece y por fin mata al esposo.

Yerma, hermosa hija de un pastor, es otra mujer "quemada." Quería casarse con Juan y deseaba un amor carnal. Y más que nada quería tener hijos. Pero hace cinco años que está casada y no los tiene. Yerma no desea una vida fácil y ella sabe que hay que sufrir y que el daño es preciso para lograr los deseos y la salud. Yerma es agresiva y fuerte y sin hijos está inquieta:

Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tienen se les vuelve veneno, como ve va a pasar a mí. (Acto primero, cuadro primero.)

Se siente inútil y le es difícil quedarse en la casa.

Quiere hablar con la gente y caminar en el aire suave:

Los hombres tienen otra vida, los ganados,
... las conversaciones y las mujeres no

tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría. Y no hay nada que hacer si una mujer no tiene hijos.
(Acto segundo, cuadro segundo.)

El marido, Juan, es un buen hombre pero carece la imaginación. Prefiere las cosas concretas y no comprende a su mujer que habla de "cosas oscuras ... cosas que están en el aire." Siempre él se preocupa del "qué dirán." "No me gusta que la gente me señale. La honra está en la casa y ella debe quedarse allí." La aconseja, "En último caso debes resignarte." Ella sólo se resignará a morir. Luego Juan lleva a sus dos hermanas a vivir en la casa para guardar a Yerma y el odio y el resentimiento crecen.

Juan no le puede dar hijos a Yerma pero ella está convencida de que es porque él no "pone su fuerza" para tener hijos. Quiere tenerla sólo por el placer. Yerma se casó para tener hijos y no siente ningún placer en el sexo. Esto, le explica la Vieja, es la dificultad:

VIEJA: ¿Oye! ¿A tí te gusta tu marido?

YERMA: ¿Cómo?

VIEJA: ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él? ...

YERMA: No sé.

VIEJA: ¿No tiembles cuando se acerca a tí? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

YERMA: No. No lo he sentido nunca.

VIEJA: ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

YERMA: Quizá ... Una vez ... Víctor ...

VIEJA: Sigue.

YERMA: Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, ... me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Per es que yo he sido vergonzosa.

VIEJA: Y con tu marido ...

YERMA: Mi marido es otra cosa. Me lo dio me padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé ... en los hijos ...

VIEJA: Todo lo contrario que yo. Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo.

YERMA: El tuyo, que el mío no. Yo pienso muchas cosas, muchas y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme.

VIEJA: ¡Y resulta que estás vacía!
(Acto primero, cuadro primero.)

Aunque Yerma escucha no puede cambiar, nunca puede entregarse por placer; y porque no cambiará, se entrega al destino.

Al analizar los elementos trágicos de Yerma hay que mirar ciertas cosas: la carga de la honra; la negación del placer del amor; la negación de la libertad; y la

resignación al destino.

Yerma es muy parecida a la Madre de Bodas de Sangre. Cree que la mujer no puede tener amante jamás. Yerma siente una atracción por Víctor pero no puede ser. Cuando la Vieja le ofrece su hijo a Yerma para que pueda tener hijos Yerma rehusa:

Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy, seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? (Acto tercero, cuadro segundo.)

En la última frase paradójica se contiene toda la frustración de la mujer española. Yerma rehusa pedir lo que es suyo.

Para Yerma, ¿qué quiere decir la honra? Es que una mujer se casa y que ella pertenece al marido; que duerme con él, y que tiene que quedarse en la casa. Quiere decir que aunque odie a su marido nunca puede cambiar y tener amante. O mejor, quiere decir que el sexo es para la maternidad, no para divertirse. A un tiempo Yerma cree en esta ley y lucha en contra de ella. A pesar de su afán por la maternidad rehusa el ofrecimiento del hijo de la pagana; la sed ahora es incurable:

Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú

me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes. (Acto tercero, cuadro segundo.)

Ya no hay esperanza para Yerma. Sin el poder de librarse de la telaraña del código moral y de las fuerzas del sino, no hay ni más compromiso ni más remedio que matar al marido. Mientras que viva él existe el tormento de la esperanza. Ya muerto él, por primera vez ella está segura, como la Madre de Bodas de Sangre a la muerte de su último hijo:

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. ... Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo! (Acto tercero.)

La solución de Yerma fue un acto de liberación creativa y una crítica última de la moralidad estóica española.²¹

Hay otro carácter de importancia de este drama. Es la pagana Vieja, símbolo de todos los deseos y toda sensualidad de las mujeres lorquianas. Ella es una mujer que quiere la vida y no tiene miedo de ella ni del "qué dirán." Entiende la vida y entiende que no hay ninguna persona ni ningún dios que pueda ayudar a Yerma.

²¹Edward Honig, García Lorca (Norfolk, Conn.: New Directions Books, 1944), pág. 178.

Al negar a Dios, rompe las cadenas de la moralidad fatal y no queda ninguna razón por la "no acción." "Tú tienes pies," le dice a Yerma, "para marcharte de tu casa ... No te importa la gente." Ella le da a Yerma la llava para escapar del fatalismo: "Cuando se tiene sed, se agradece el agua."

La casa de Bernarda Alba.

Estrenado en 1935 éste es el último de los dramas en que las mujeres se destruyen por el código del honor. García Lorca llamó a éste "un drama de las mujeres de los pueblos de España," e intentó que fuera el más realista.

El pueblo de La casa de Bernarda Alba se situa en un llano seco, lejos del río. La gente se divierte yendo a la iglesia. Para las mujeres no existe la libertad; sólo los hombres tienen un poquito pero aun ellos son secos y débiles. Torrente Ballester ha escrito una descripción del pueblo que es preciso considerar al leer el drama:

Es como una silenciosa batalla en que todos son enemigos de todos, en que la "inquisición" mutua se ejerce, infatigable porque de ella depende la victoria. Hay que saber como viven los demás para hundirlos; la derrota

consiste en que los demás sepan.²²

En este ambiente donde no existe la vida privada, tiene lugar un drama de la celosía y de la muerte.

El drama empieza con la muerte del segundo esposo de Bernarda, un hecho que condena a las cinco hijas a estar de luto por ocho años. "Mientras," les dice Bernarda, "podéis empezar a bordar el ajuar." Pero sólo la mayor, Angustias (de 39 años), que tiene una dote, puede esperar casarse. Ella ya está prometida al guapo Pepe el Romano de veinte y cinco años. Queda lo más difícil para la menor, Adela, porque ella quiere a Pepe y sabe que él también la desea, aunque se casará con la fea hermana. Todas las noches, después de su visita a la reja de Angustias, él habla con Adela hasta la madrugada.

Martirio es la segunda menor, apasionada y jorobada, y adivina el amor que tiene Adela por Pepe. Una vez ella había amado a un hombre pero fue un amor imposible porque él era pobre y ahora ella también se vuelve loca por desear a Pepe. No puede aguantar que Adela tenga lo que a ella le es prohibido: el amor y el placer. De las demás, Amelia se salva sólo por ser mentalmente infantil y Magdalena sólo con su resignación. Al final, una

²²Gonzalo Torrente Ballester, Teatro español contemporáneo (Madrid: Ediciones Guararrama, S. L., 1957), pág. 120.

noche de verano, Adela se rebela y después de un encuentro con Pepe grita que ya no se quedará en "la cárcel." Va a salir y vivir en la libertad. Se despiertan las otras y Bernarda, con escopeta, persigue a Pepe. Se oye un tiro y Martirio vuelve a la casa a decir que él está muerto. Es mentira porque él ha escapado pero Adela no lo sabe y se suicida. Bernarda manda que la vistan como una vírgen y las condena otra vez al luto y al silencio.

Aunque no sea la víctima de la tragedia, el personaje más fuerte es Bernarda. Nunca se rinde. No permite las lágrimas y está muy preocupada del qué dirán, tan consciente de la honra y de lo decente. "Que pague la que pisotea la decencia." Es fanáticamente orgullosa de la familia y de las hijas. "No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase." Bernarda también está resignada: "Las cosas no son nunca a gusto nuestro." Cree que para una mujer es necesario aceptar la vida y el destino. "No le debes preguntar. Y cuando tú te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire." Bernarda carece de toda alegría. Por las palabras de la Poncia, la criada de 30 años, Bernarda es:

Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón a ver como te mueres durante un año sin

que le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara ... Ella la más aseada, ella la más decente, ella la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido. (Acto primero.)

Bernarda con la escopeta es como la Madre de Bodas de Sangre, guardando el honor cualquiera que sea el precio:

¡Mi hija ha muerto virgen! ¡Llevala a su cuarto y vestidla como una doncella! Nadie diga nada. Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. (Acto tercero.)

En ésta, la última tragedia, en la persona de Bernarda, García Lorca ha hecho más intenso el símbolo de la muerte en la vida, de las inhibiciones y de la resignación. Por otra parte son más intensas las pasiones y los deseos de las hijas. La casa de Bernarda Alba es la cima de la ola de frustración femenina, y se pueden ver, aunque pocos, unos rasgos del optimismo en las palabras de la rebelde Adela:

Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bordas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder. (Acto segundo.)

María Josefa, "fuerte como un roble," es la madre loca de Bernarda y representa lo que las otras van a llegar a ser. Se da cuenta de la muerte que reside en la casa y quiere salir:

Me escapé porque me quiere casar, porque quiero casarme con un varón, hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres. (Acto segundo.)

Les pide a Bernarda y a todos los años pasados, "Déjame salir."

Martirio es jorobada e hiriente con los celos. La joroba podría ser la carga de la honra que llevan las mujeres españolas. A primera vista parece que Martirio sufre y que le falta la vida a causa de un defecto físico. Pero en el fondo lo que la roba es su creencia en el destino. Es prisionera de sus creencias y hace las cosas sin fe. "Las cosas se repiten," dice.

Adela es la trágica. Ella trata de librarse y fracasa. Pero es la primera de las mujeres lorquianas que, aunque se muere, tiene éxito en quitarse las cadenas de la resignación y del miedo. Al fin del drama está lista para salir, a pesar de lo que digan los otros. Vivirá en la libertad y verá a Pepe aunque él se case con Angustias. Su instinto es más fuerte que la voluntad de Bernarda.²³ Adela muere porque reina el código del honor, pero ella en sí misma es libre.

Adela es joven y alegre y "tiene ilusiones." Rehusa acostumbrarse o resignarse:

No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras ... mañana

²³Torrente-Ballester, op. cit., pág. 126.

me pondré mi vestido verde y me echaré
a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!
(Acto primero.)

Como la Novie fue empujada por la fuerza de lo que será, hacia un hombre vivo, así es Adela: "Yo no quiero. He sido como arrastrada por una maroma." Leva un fuego dentro insaciable y sólo un hombre como Pepe el Romano, un hombre del río y de las montañas, un "gigante," puede satisfacerla. "El me lleva a los juncos de la orilla," dice. Cuando le pregunta Bernarda, "¿A dónde vas?" ella contesta, "A beber agua."

Igual que María Josefa, Adela siente las fuerzas del destino. Pero ella cree que el amor es más fuerte que el destructivo código del honor y que las cosas tienen que cambiar. Lo contrario que Yerma, Adela rehusa ser esclava:

Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el miedo que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenece.

Dirige sus palabras a Martirio pero habla a todas las mujeres españolas.

En La casa de Bernarda Alba las emociones son las más desnudas hasta formar, según Torrente Ballester, "un culto fálico":

La intimidad de las cinco hijas está constituida casi exclusivamente por

el instinto sexual en forma pura y primitiva; son mujeres neolíticas que, en alguna parte de su cuerpo--no de su alma--custodian el secreto santuario de un culto fálico.²⁴

Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores.

García Lorca llamó a esta obra "poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile," y escribió el poema siguiente que sirve de ritornello a toda la obra:

Quando se abre en la mañana,
roja como sangre está.
El rocío no la toca
porque se teme quemar.
Abierta en el medio día
es dura como el coral.
El sol se asoma a los vidrios
para verla relumbrar.
Quando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar
y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, con blanca
de una mejilla de sal.
Y cuando toca la noche
blanco cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro,
se comienza a deshojar. (Acto primero.)

Esta poesía contiene la esencia de la historia de Doña Rosita; y el drama en total es el comentario del autor

²⁴Ibid., pág. 113.

sobre la vida vacía de Granada del XIX. No tiene la fuerza dramática de las tragedias ni la alegría de La zapatera prodigiosa. Revela, como dice Arturo Barea a propósito de esto:

The shoddy emptiness behind the facade of Spanish provincial life. He re-created his own city of Granada around 1900, but it was more than a regional period piece that he gave. That asphyxiating atmosphere of prejudice, bigotry, hypocrisy, fear, malice, and genteel behavior, in which the unfortunate Rosita withers away, was only too well known to the great mass of the theatre-going public ... The Language of the Flowers became ... a satire on a moribund provincial bourgeoisie and an appeal to the living force of the people.²⁵

Entonces Doña Rosita no es una heroína sino un símbolo de la mujer provinciana de los últimos años del siglo y porque es solo un símbolo hay carencia de la intensidad dramática.²⁶

Doña Rosita es la encarnación de la flor del poema, una huérfana que vive en sus tíos. Su vida cotidiana es típica de las mujeres provincianas:

Se dedica a sus minuciosos menesteres hogareños, alternar la misa recogida con la retreta bulliciosa, visitar a las amigas, zurear con su novio en la Alameda o en los jardines de la Alhambra.²⁷

²⁵Barea, op. cit., pág. 27.

²⁶Angel del Río, "Lorca's Theatre," Durán, op. cit., pág. 146.

²⁷De la Guardia, op. cit., pág. 267.

Rosita está enamorada de un primo cuyo padre vive en América. Aunque el primo tiene que ir allá, él promete casarse con Rosita al volver. Pasan los años y no vuelve. Después de quince años propone el primo casarse con Rosita por poderes. Rosita está de acuerdo pero pasan más años y sus parientes descubren que el primo ya se ha casado con otra hace ocho años. Rosita lo sabe también pero calla. Vive en un mundo de fantasía sin darse cuenta del pasar de los años. Muere el tío y Rosita y la tía tienen que mudar de la casa. El telón final cae en una escena de sombras de tarde y lluvia; Rosita recalla: "Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir."

En Doña Rosita la soltera hay tres mujeres principales, todas dibujadas tenuemente: Rosita, la tía y la criada. Rosita es la más apática e indolente de todas las mujeres de García Lorca. Ella vive sin la libertad como las otras, pero con la menos libertad posible. Nunca hace ninguna acción definitiva. Su deseo fue casarse con su primo y pasaba la vida esperando y viviendo en un mundo ilusorio. Su tragedia no es violenta. Consiste en su orgullo, en su rehusar el ver el pasar del tiempo y en no querer perder sus ilusiones. La tragedia consiste principalmente en una vida sin objeto:

TIA: No me gusta la vida que llevas. Tu

novio no te exige que seas hurana.
Siempre me dices en las cartas que
salgas.

ROSITA: Pero es que en la calle noto como pasa
el tiempo y no quiero perder las ilu-
siones. Y han hecho otra casa nueva
en la placera. No quiero enterarme
de como pasa el tiempo. (Acto segundo.)

Ante todo, Rosita está resignada. "Soy como soy. Y no
me puedo cambiar. Ahora lo único que me queda es mi
dignidad." Vive en un pasado más bonito. "Como no
hay cosa más viva que un recuerdo. Llegan a hacernos
la vida imposible."

Un día la tía sugiere que Rosita se case con otro,
pero es inútil:

De ningún modo. No lo pienses. Y perdí
la esperanza de hacerlo con quien quise
con toda mi sangre, con quien quise y
... con quien quiero. Todo está acabado
... y sin embargo, con toda la ilusión
perdida, me acuesto, y me levanto con el
más terrible de los sentimientos, que es
el sentimiento de tener la esperanza
muerta. Quiero huir, quiero no ver,
quiero quedarme serena, vacía. ¿Es que
no tiene derecho una pobre mujer a res-
pirar con libertad? (Acto tercero.)

De todas las que viven en la casa la que más se da
cuenta es el ama. Ella sabe cómo pasa el tiempo y que
las mujeres mudan como las rosas. A pesar de haber
visto enterrados a un esposo y una niña, todavía ve la
alegría de la vida, en el presente:

Pero los muertos son muertos. Están
muertos, vamos a llorar, se cierra

la puerta, ¡ya vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo; es llorar y no saber por quien se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no merece los suspiros. Es una herida abierta que mana sin parar un hilito de sangre y no hay nadie, nadie del mundo que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve. (Acto tercero.)

García Lorca ha escrito una tragedia, no violenta, sino del olvido:

Tragedia espiritual pequeña para el mundo, grande como la vida, para el alma que la sufre en un dormido rincón de provincia ... Ridícula tragedia del olvido, del bordado ajuar intacto, de la corona de azahares elegida y no comprada, del amor sin consecuencia, de la soltería sin remedio, de la vida inútil.²⁸

Y el autor la consideró hondamente dramática porque reflejó la clase media española.

Mariana Pineda.

¡Oh! Qué día tan triste en Granada
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar.²⁹

Estas líneas de una canción popular de niños nos pueden dar una sugerencia de la popularidad y el éxito que tuvo Mariana Pineda, el drama más débil de García Lorca.

²⁸Ibid., pág. 355.

²⁹Ibid., pág. 271.

Históricamente Mariana Pineda fue la "mártir de la libertad," una mujer granadina que bordó una bandera de la República para una insurrección liberal en contra de Fernando VII en 1830. La policía descubrió todo y los conspiradores huyeron. Mariana tenía la única evidencia y fue arrestada. Murió el 26 de mayo de 1831 porque no dijo los nombres de sus consocios. Según la obra de García Lorca la historia es ésta:

Mariana Pineda, una viuda con dos hijos, está enamorada de Don Pedro de Sotomayor, uno de los líderes de la conspiración liberal en Andalucía. El, aunque un poco enamorado de ella, realmente tiene más interés en la política. Mariana le borda una bandera y le ayuda a escapar de la prisión de Granada. Sotomayor y los conspiradores tienen que huir y la dejan al destino. Mariana rehusa declarar los nombres de los liberales creyendo que Don Pedro volverá. No vuelve y Mariana muere en gran desengaño con el lamento:

¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!
 ¡Pedro! La Libertad, por la cual me dejaste.
 ¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!
 ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!
 (Estampa tercera, escena última.)

Mariana se sacrifica por un hombre que simboliza la libertad, pero la heroína lorquiana no tiene el entusiasmo político. No muere por la libertad sino por la fe en su amante.

Esta obra carece de fuerza dramática porque, como Rosita, Mariana es también un símbolo. Alfredo de la Guardia lo explica así:

La debilidad dramática es efecto de una excesiva estilización del personaje central y el poco acusado perfil y rápida intervención de los otros. El poeta no quiso o no supo ceder a la realidad--que en este caso era aliada del teatro--el terreno necesario para que su heroína se sustentase enternamente y afianzara sus pies en la tierra. Mariana Pineda es, en la obra, no mucho más que una ilusión y un sentimiento.³⁰

El éxito del drama con el público es debido al sentimiento histórico que le dio la gente.

La zapatera prodigiosa.

Este comentario profundo de la psicología de la mujer es un "juego de insidia, resistencia y desafío entre la mujer y el pueblo."³¹ La pieza tiene rasgos que nos recuerdan de El sombrero de tres picos y en ella se hallan casi todos los temas de la obra lorquiana: el código del honor, el sentimiento trágico de la vida, las luchas del amor y del matrimonio. Pero estos temas aquí son iguales a la alegría de vivir que simboliza la agridulce zapatera. Joven y rubia, de ojos negros, ella

³⁰Ibid., pág. 272.

³¹Ibid., pág. 279.

está tan llena de energía que interrumpe al autor gritando, "Quiero salir."

La zapatera está casada con un zapatero de cincuenta años y se aburre de la vida y de la estupidez que la rodea. Vive en un mundo de ilusiones y no puede olvidar a sus pretendientes. Grita y desprecia al marido hasta que él se va de la casa. Durante su ausencia él gana más valor y la imagen que ella tiene de él cambia. Transformada por la soledad y aunque libre, rechaza a todos los pretendientes porque "una mujer casada debe estarse en su sitio como Dios manda ... Decente fui y decente lo seré. Me comprometí con mi marido. Pues hasta la muerte." A pesar de los ofrecimientos del alcalde rico ella no se rinde. Está decidida a esperar el regreso del marido. Por fin llega y ella está alegre de verlo; pero pronto vuelven a empezar los gritos y así estará toda la vida. El drama termina, como empezó, con gritos de: "Fillo, granuja, tunante, canalla." La frustración no es contra el marido sino contra la vida.

La zapatera sufre de la misma enfermedad de las otras mujeres lorquianas y fue un pronóstico de los gritos de María Josefa y de la angustia de Yerma. La casa para ella es una cárcel y la vida afuera es una maravillosa ciudad de cosas prohibidas.

Esta mujer es una fiera y se doma sólo en la ausencia del marido cuando se halla cogida por las fuertes fuerzas de obedecer a la honra. Es fiel a una ilusión.

Si digo que la zapatera es trágica lo digo sólo en el sentido que ella lucha en contra del ambiente y de la sociedad. Los rechaza, prefiriendo las ilusiones en vez de la realidad, y por eso existiendo sin la libertad. Mas, de todos modos su alegría pesa más que los sentimientos trágicos.

La tragedia común.

Hemos visto la tragedia individual de las mujeres dramáticas. A veces es violenta, a veces un fin dolorosa; otras veces es el vivir de una vida irónica como la de la Zapatera. ¿Tienen estos personajes algún elemento, algún conflicto, que les lleva a la tragedia? A mi juicio todas son más parecidas que diferentes. Podrían ser hermanas Adela, la Zapatera, la Novia y Yerna. Todas son alegres (básicamente), jóvenes, fuertes, y bonitas. La historia de cada una es el conflicto entre los deseos personales y la sociedad. Luchan inútilmente contra una ley, "una ley injusta," la llama un crítico: "La ley es ley pero no es justa, ni a nadie se le ocurre que haya de serlo."³² Para todas la

³²Torrente Ballester, op. cit., pág. 121.

honra es la carga.

Otro defecto común que veo es la falta de comunicación. Dice la tía de Doña Rosita, "Es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar" No hablamos y tenemos que hablar." Los únicos que tienen un poco de comunicación son Yerma y Víctor y aun la suya es muda. El es su "marido natural" y se hablan como niños, ligeramente. Cada uno siento lo que el otro no puede expresar.³³

Vemos, pues, que en las relaciones no hay nada de lo intelectual. No hay ni pensamiento ni entendimiento. Hay deseos, y sentimientos e instintos, pero nada del alma ni de la sabiduría. Entonces, ¿qué hay entre las personas--entre la Novia y Leonardo y entre Adela y Pepe el Romano--que es tan fuerte como para producir la tragedia violenta? Nada más que una atracción erótica, nos dice Torrente Ballester:

Las personas no se aman. Se quieren y se gozan. El matrimonio entre ellos es cuestión de haciendas y cuerpos, en modo alguno de personas. La Poncia sabe que, a los quince días del casarío, se acabó lo que se daba, se acabó para las mujeres. Si es universalmente cierto que los cuerpos se fatigan el uno del otro, también lo es que las personas sustentadas por los cuerpos pueden superar el hastío y reconstruir sobre cenizas del entusiasmo físico

³³Honig, op. cit., pág. 163.

algo más duradero; pero aquí no hay personas: hay sólo cuerpos. El del marido se aparta, va a la taberna; más tarde a casa de la querida.³⁴

Bien es cierto que no puedo explicar ni dar ninguna razón para esta falta de comunicación. Es una reflexión de las condiciones como las veía García Lorca.

En conclusión vemos que las mujeres "quemadas" actúan no de una manera intelectual sino según sus fuertes instintos; es decir, con violencia. Y por actuar en contra de la sociedad, fracasan.

³⁴Torrente Ballester, op. cit., pág. 123.

TERCER CAPÍTULO

¿QUÉ QUIERE DECIR LA TRAGEDIA?

¿Qué es una tragedia? ¿Cuáles son las características que componen un ser trágico? De vez en cuando he usado el adjetivo trágico en cuanto a las mujeres lorquinas, y he llamado tragedias ciertos dramas de García Lorca. Ahora me veo precisada a definir este término nebuloso.

¿Qué hace trágica una obra y por qué? ¿Sólo si se escribe según las reglas de Aristóteles? ¿O es la tragedia algo que depende del período en que la obra se crea? La palabra tragedia contiene mucho sentido y apenas hay dos personas que tengan la misma idea del término. Se usa a menudo sin cuidado. "En el lenguaje de la calle," nota Alfonso Sastre en Drama y sociedad, "un drama es ... una situación dolorosa de la vida."³⁵ Si es dolorosa la obra, ¿es trágica? Aristóteles clasificó la tragedia como una "imitación de una acción"; es

³⁵ Alfonso Sastre, Drama y sociedad (Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1956), pág. 14.

seria y noble. Y según el dramaturgo americano, Arthur Miller, lo que se hace falta son el commitment y la intensidad.

Así, vemos que la tragedia no puede ser definida, en una frase. Pero lo mejor para entender "lo trágico" de García Lorca y para establecer un criterio, intentaré citar y explicar las teorías diversas de estos tres literatos, empezando con Aristóteles porque su teoría de la tragedia dejó el precedente para todo concepto de la tragedia.

Según Aristóteles, la tragedia es:

. . .an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude; in language embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative; through pity and fear effecting the proper katharsis, or purgation, of these emotions.³⁶

Aristóteles separó lo trágico de lo cómico en que una tragedia no permite nada de lo trivial ni de lo burlesco. Creyó que una tragedia es una pintura del destino humano en todo su sentido:

It is concerned with a serious end, . . . that well being which is the true end of life. It is a picture of human destiny in all its significance.³⁷

³⁶ Aristotle, Poetics, vi., (trad.) S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art (New York: Dover Publications, Inc., 1951), pág. 241.

³⁷ Ibid., pág. 242.

He dicho antes que el teatro de García Lorca se ve muy español así que sus obras son una pintura del destino español, tejido de varios hilos aunque todos resultan de la propia historia de España y de su propio desarrollo.

El propósito de la tragedia, dice Aristóteles, es producir un katharsis; es decir, sacar del público las emociones de piedad y miedo. Para temer y tener piedad de los personajes que vemos, tenemos miedo de que lo mismo nos suceda. Así que hay que identificarse con los caracteres dramáticos:

The tragic sufferer is a man like ourselves; and on this inner likeness the effect of tragedy, as described in the Poetics, mainly hinges. Without it our sympathy would not be enlisted.³⁸

Además, Aristóteles insistió en que el héroe trágico también fuera moral y viviera a un nivel espiritual más alto que el del hombre común:

His hero (Poetics, ch. xiii) is not a man of flawless perfection, nor yet one of consummate villainy; by which we must not understand that he has merely average or mediocre qualities. He rises, indeed, above the common level in moral elevation and dignity, but he is not free from frailties and imperfections. . . . So much human nature must there be in him that we are in some sense to identify ourselves with him, to make his misfortunes

³⁸ Ibid., pág. 260.

our own. At the same time he is raised above us in external dignity and station. He is a prince or famous man who falls from a height of greatness.³⁹

A la vez que el público se identifica con el héroe, está seguramente afuera de la realidad de la tragedia; hay simpatía sin identificarse con el problema.

Apart from the impressive effect of the contrast so presented, there is a gain in the hero being placed at an ideal distance from the spectator. We are not confronted with outward conditions of life too like our own. The pressure of immediate reality is removed; we are not painfully reminded of the cares of our own material existence.⁴⁰

Los errores y las desdichas que se sufren son del otro y el miedo trágico llega a ser casi impersonal. Entonces, el objeto del miedo y de la piedad que sentimos no son por el héroe trágico sino por el destino humano en total:

The true tragic fear becomes an almost impersonal emotion, attaching itself not so much to this or that particular incident, as to the general course of the action which is for us an image of human destiny. We are thrilled with awe at the greatness of the issues thus unfolded, and with the moral inevitableness of the result.⁴¹

Al contrario, en las tragedias de García Lorca no es posible que mantengamos esta distancia y separación de las figuras trágicas. En esto se halla la eficacia de las tragedias como un instrumento social. Sin embargo,

³⁹Ibid., págs. 260-61.

⁴⁰Ibid., pág. 261.

⁴¹Ibid., págs. 262-63.

aquí debo añadir que las tragedias lorquianas, por ser tan españolas, están faltas de sentimiento para una gente que no hable español. Se ha dicho que un drama es "grande" sólo en relación a la importancia que tiene para la gente que lo ve y lo lee y el público hispánico no puede ignorar las cosas que resultan ser catástrofes como la consecuencia natural de una ley moral tan irreal.

Al volver otra vez a Aristóteles, parece que en la tragedia griega el destino humano se envuelve en el misterio del orden del mundo; trata de lo universal y su función es espiritual mas bien que social:

Tragedy . . . acts on the feelings, not on the will. It does not make men better, though it removes certain hindrances to virtue. . . . But whatever may be the indirect effect of the repeated operation of the katharsis, we may confidently say that Aristotle in his definition of tragedy is thinking, not of any such remote result, but of the immediate end of the art, of the aesthetic function it fulfills. . . . The tragic katharsis requires that . . . the spectator himself be lifted above the special case and brought face to face with the universal law and the divine plan of the world.⁴²

En conclusión, el propósito de la tragedia griega es la katharsis y no tiene ningún propósito social. Pero

⁴²Ibid., págs. 269-71

García Lorca consideró el teatro (y entonces la tragedia) como un instrumento de interpretación social:

The theatre is one of the most expressive and useful instruments for building up a country; it is the barometer of its greatness or decline. An intelligent theatre, well oriented in all its branches from tragedy to vaudeville, can change the sensibility of a people within a few years; a disintegrated theatre, with clumsy hooves instead of wings, can cheapen and lull into sleep an entire nation.⁴³

Lo mismo cree Alfonso Sastre. Dice que una tragedia es "una función social condicionada por la situación en que se escribe y para lo que se escribe."⁴⁴ De modo que entendemos que el elemento más importante no es metafísico, sino la representación de ciertos sucesos de la vida cotidiana. Sastre no ve la tragedia como un resultado de acciones o errores específicos sino como unas condiciones de la vida misma. Al ver estas "condiciones" trágicas es interesante compararlas con las de una tragedia de García Lorca; son muy parecidas:

- a) Una situación cerrada
- b) en la que se encuentran existiendo
- c) unos seres condenados a morir
- d) que desean ... una felicidad
- e) que, al menos como estado de plenitud, les es negada
- f) y, a veces, se interrogan sobre su destino (mundana y ultramundano)

⁴³García Lorca, Barea, op. cit., pág. 33.

⁴⁴Sastre, op. cit., pág. 21.

- g) y sobre el pecado desconocido o la culpa por la que son castigados.
- h) Es una lucha
- i) en la que la vida humana es siempre derrotada
- j) en momentos que provocan horror y piedad en el espectador de esta derrota ...⁴⁵

Al hacer una comparación descubrimos que los dramas de García Lorca son "cerrados," en donde las mujeres no son libres. Estos seres buscan una felicidad que les es negada porque tal felicidad (la libertad de lograr lo que desean más) existiría contra las leyes morales de la sociedad española. Son condenadas porque luchan y no aceptan. Dirigidas por el destino (realmente, su propia creencia que, al mismo tiempo, admiten y rechazan) sus acciones provocan el horror y la piedad (Yerma, al matar al marido; el suicidio de Adela; y la violencia y el fin doloroso de Bodas de Sangre).

También según la teoría de Sastre, las mujeres lorquianas son verdaderos seres trágicos:

Se dan, en efecto, dos situaciones concretas fundamentales en las que los hombres complicados son siempre moralmente normales (en cuanto hay "buenos" y "malos" una tragedia desvanece como tal) y parece que no muy culpables de la situación dolorosa en que se encuentran; pues vamos que, a lo más, cometen un error o realizan un acto que resulta, por sus consecuencias, un error. En el plan de las cosas cometen

⁴⁵Ibid., págs. 22-23.

un cierto exceso condicionado por su biología o por la situación social.⁴⁶

En los dramas de García Lorca realmente no hay ni "buenos" ni "malos," y los seres, por ser nacidos españoles, no son culpables de su situación. Luego vemos cómo las mujeres cumplen la definición por cometer un error o un acto que supone un fin trágico: Adela trató de escapar no sólo de la casa-cárcel sino de una ley; la Novia, ya casada, quería un amante, una cosa siempre prohibida. De modo que las obras de García Lorca, si juzgadas por las ideas de Alfonso Sastre, quedan convertidas en tragedias.

Arthur Miller logró gran éxito con su obra, Death of a Salesman, pero según algunas ideas de Sastre y las de Aristóteles fue un fracaso. Sin embargo, Miller está de acuerdo con Sastre en que él también ve la tragedia como una expresión social:

. . . one may make the assumption that the drama and its production must represent a well-defined expression of profound social needs, needs which transcend any particular form of society or any particular historic moment.⁴⁷

El héroe de Death of a Salesman, Willy Loman, en el sentido aristotélico, no es noble. La situación en que vive no es "seria." Entonces, ¿en qué se nota la

⁴⁶Ibid., pág. 28.

⁴⁷Arthur Miller, Collected Works (New York: The Viking Press, 1959), pág. 1.

tragedia? Las obras de Miller son trágicas no por contar lo que hace o no hace un hombre y las consecuencias de la acción, sino porque el hombre no puede apartarse de la situación:

It is necessary, . . . not only to depict why a man does what he does or why he nearly didn't do it, but why he cannot simply walk away and say to hell with it . . . for I understand the symbolic meaning of a character and his career to consist of the kind of commitment he makes to life or refuses to make, the kind of challenge he accepts and the kind he can pass by.⁴⁸

Son este commitment y un elemento de la intensidad de su existencia lo que lo hace trágico. Lo más incapaz de dejar el conflicto del drama es el héroe, lo que más cerca está de una existencia trágica. "This implies," explica Miller, "that the closer a man approaches tragedy the more intense is his concentration of emotion upon the fixed point of his commitment."⁴⁹ Lo que quiere decir también es que el héroe se acerca a lo que llamamos fanaticismo.

En conclusión, el criterio del héroe trágico no es de características nobles de las cuales habló Aristóteles, sino una cuestión del grado al que el héroe se compromete en la vida:

⁴⁸Ibid., pág. 7.

⁴⁹Ibid.

It matters not at all whether a modern play concerns itself with a grocer or a president if the intensity of the hero's commitment to his course is less than the maximum possible. It matters not at all whether the hero falls from a great height or a small one, whether he is highly conscious or only dimly aware of what is happening, whether his pride brings the fall or an unseen pattern written behind clouds; if the intensity, the human passion to surpass his given bounds, the fanatic insistence upon his self-conceived role--if these are not present there can only be an outline of tragedy but no living thing.⁵⁰

No hay duda ninguna de que las mujeres "quemadas" de García Lorca son intensas. Su intensidad es la causa de su gran sufrimiento y esta intensidad llega al punto del fanaticismo. ¿Se comprometen a la vida las mujeres lorquianas? No hay que preguntar. No hay quien pueda estar más comprometida a la vida que la Zapatera en su ardor de vivir, o que Yerma, la que insiste en desear lo que nunca puede tener: los hijos.

García Lorca escribió la verdad como la veía. Fue una verdad histórica así como social o sociológica. En el sentido clásico las mujeres ni son nobles ni caen de las alturas. No son trágicas a causa del resultado de sus acciones sino porque son intensas y demasiado comprometidas con sus creencias, o mejor, con sus sentimientos. García Lorca creó los personajes y exigió

⁵⁰Ibid., pág. 33.

que el público mirara. Como ha dicho Alfonso Sastre,

... un dramaturgo escribe siempre para sus contemporáneos. Para torturarlos, para hacerlos mejores o para divertirse con ellos.⁵¹

Ahora que se han establecido las comparaciones y tenemos un criterio de lo que hace la tragedia, me gustaría poner aquí los elementos específicos que componen la tragedia lorquiana incluso las características trágicas de las figuras femeninas.

1. Se encuentra una sociedad que prohíbe la libertad (sexual, moral y social) de las mujeres. Esta prohibición cobra fuerza por las instituciones de la familia y de la iglesia católica, lo cual discutiré en detalle en el Cuarto Capítulo.

2. Dentro de esta sociedad cerrada se hallan los seres trágicos: la Novia, Yerma, Adela y la Zapatera. Todas quieren salir. Doña Rosita también es víctima de la sociedad que la ha formado como es y la condena a una vida fracasada. Estas mujeres no son "nobles"--son de una herencia común. La Novia es hija de un campesino y Yerma viene de una familia de pastores. Son intensas, apasionadas y comprometidas con la vida. Dice Yerma, "El agua no se puede volver atrás ... Por el camino que voy, seguiré." Son más fuertes y agresivas que los hombres de su ambiente.

⁵¹Sastre, op. cit., pág. 56.

3. Estas mujeres son víctimas de su propia creencia en el destino. "El mismo sino tuvo mi madre," dice la mujer de Leonardo; "la culpa no es mía," llora Adela; y aun la Novia lo expresa: "Yo no quería." Esto las limita tanto como la sociedad.

4. La última tragedia de estos seres consiste en que ninguno cumple su deseado papel ni halla una expresión para sus emociones y sus sentimientos.

En su artículo, "Plays and the Theatre," Kai Jurgenson ha dicho que hay tres clases de tragedia basadas en tres clases de conflicto: (1) En la tragedia griega está el hombre contra el destino; (2) en la tragedia isabelina el hombre lucha contra él mismo; y (3) en la tragedia moderna el hombre batalla en contra de la sociedad.⁵²

En conflicto de los dramas lorquianos no es ni uno ni otro sino al mismo tiempo una lucha contra el destino que no se puede evitar y también contra una sociedad que exige de los personajes más de lo que pueden dar.

⁵²Kai Jurgenson, "Plays and the Theatre," The University of North Carolina Library and Extension Publication, Vol. 13, January, 1948, no. 2., pág. 23.

CUANTO CAPÍTULO

LA TRAGEDIA ESCONDIDA

El arte de Federico García Lorca es puro. Pinta con fidelidad un carácter nacional y expresa sus angustias. Por los tipos dramáticos desenmascara las fuerzas, los conflictos y los sentimientos internos que componen la personalidad española. García Lorca no es un autor de un período específico sino de todos:

In reading Lorca the whole of Spanish history must be borne in mind, Saint Theresa with her bodiless thrust of soul, the steadfastness, the chastity --but also the reality of the Spaniard . . . It is superficial to talk of Lorca as a sensualist. He is a realist of the senses and of the body but he is far from the common picture of a sensualist . . . the icy chastity of Spanish thought comes through the reality of the event from which man does not flinch--nor does he flinch before the consequence. He will give the body, yes, but the soul never! The two realities, the earth and the soul, between these two the Spaniard swings, firm in his own.⁵³

Al lado de estas dos realidades (del alma y del cuerpo) García Lorca ha enfrentado las frustraciones

⁵³William Carlos Williams, "Federico García Lorca," Durán, op. cit., pág. 25.

femeninas y los problemas sexuales como habían sido formados por las convenciones de su gente:

His Andalusianism is no mere reflection of the externally picturesque region of castanets, guitars, tropical heat, bright shawls and bullfights, but comes from a penetration into the popular soul, with its lightness in its brooding, its gay effervescence or its sanguinary tragedy, its brilliant songs or its gloomy laments, its passionate sensuality or its refined stoicism.⁵⁴

Con esta penetración al alma española, García Lorca presenta un retrato de la sociedad y sus problemas.

Las piezas teatrales que muestran más intensamente el conflicto sexual-moral de los personajes son la trilogía de las tragedias rurales, Bodas de Sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba, pero las otras también importan in cuanto a este estudio de la psicología de la mujer española.

¿De dónde vino el concepto que tenía García Lorca de la mujer como un ser trágico y resignado? Sus conocidas madrileñas y sus amigas intelectuales no lo fueron. Luego debía venir de sus raíces, de su patria chica, Granada. Sería la influencia de una cultura medio cristiana, medio pagana en que todavía se trataban a las mujeres como moras y no se las permitía "salir a

⁵⁴ Nicholson B. Adams, The Heritage of Spain (New York: Henry Holt & Co., 1959), pág. 302.

la calle," mezclado todo con una inquietud gitana y cierta resignación ante la inquietud: la misma abulia de que escribió la generación del '98.

"The Spanish woman is a tame savage," ha dicho Havelock Ellis; y después de sumergirme tanto en las pasiones y las luchas constantes e inútiles de las mujeres lorquianas, estoy de acuerdo. Pero si la mujer es salvaje está también enjaulada. ¿Por qué no puede escapar de las fuerzas fatales que la encierran? ¿De dónde vino el concepto de la honra, la prohibición del placer para las mujeres y la idea de que "el casarse es para tener niños"? ¿Por qué son las mujeres tan fuertes y sensuales que buscan inútilmente un hombre que sea igual?

Todas (excepto Doña Rosita) son agresivas. Desgraciadamente son más fuertes que los hombres. Los hombres de La casa de Bernarda Alba son débiles; las mujeres miran más allá a los segadores que vienen de las montañas. Juan (de Yerma) vino de una línea de hombres de "semilla podrida"; y el Novio fue como "un poquito de agua fría." Por ser la obra dramática de García Lorca una representación cultural y porque "Lorca's inspiration both as playwright and poet accepted concrete reality as a point of departure,"⁵⁵ se pregunta qué ha

⁵⁵Angel del Río, op. cit., pág. 149.

matado a la virilidad de los hombres españoles. Havelock Ellis sugiere que una causa son las frecuentes guerras que lo robaron a España los hombres más fuertes y agresivos:

The martial ardour and success of the Spaniards lasted for more than a thousand years; it was only at very great cost that the Romans subdued the Iberians and down to the sixteenth century the Spaniards were great soldiers; but the struggle in the Netherlands against the Dutch finally wasted their energies and when at Rocray, in the middle of the seventeenth century, the Spanish infantry that had been counted the finest in Europe went down before the French, the military splendour of Spain finally vanished.⁵⁶

La inquisición también desarraigó a los hombres independientes de vigor y de inteligencia; y los de gran imaginación y de energía salieron para las aventuras del Nuevo Mundo.⁵⁷ No había tal cosa que escardara a las mujeres fuertes y se quedaron la belleza, la fuerza y la gracia.

La mujer española es orgullosa y reticente; según Ellis estas características tienen raíces religiosas:

This proud reticence, the absence of any easy erethic response to masculine advances, is the probable source of that erotic superiority of women, the sexual subjection

⁵⁶Havelock Ellis, The Soul of Spain (Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1937), pág. 63.

⁵⁷Ibid., pág. 65.

of men, which has often been noted as characteristic of Spain and is indeed symbolized in the profound adoration for the Virgin Mary.⁵⁸

En España todo concepto de la mujer ha sido basado en la Virgen María y en las mártires y vírgenes de la iglesia católica. Por eso, a menudo para los españoles mártir quiere decir lo mismo que virgen.⁵⁹

Las ideas que tienen los niños españoles del sexo y del amor vienen de su crianza católica, dice Arturo Barea:

Through their religious instruction . . . Spanish boys are forced to visualize the female body as a "sack of uncleanness" and to imagine its putrefaction in slow loathsome stages . . . Young boys and girls are taught to long for a martyr's death which . . . contains the searing joy of union with the Savior. . . . This educational process, particularly in the girls, the ideas and ideals of Lust through Pain, Holiness through Horror, and Virginity triumphant over Violence . . . cannot fail to have a deep, though varied effect on the minds of young people. Very often it produces a precocious awareness of sex combined with fear.⁶⁰

El concepto de la mujer y el papel que tiene la mujer, bien sea dominante o sumiso, son una manifestación de los ideales de una sociedad. Las recompensas

⁵⁸Ibid., págs. 83-84.

⁵⁹Barea, op. cit., pág. 57.

⁶⁰Ibid., págs. 56-57.

o las frustraciones femeninas también indican el grado al que los estándares son realistas. Edward Honig llama "prerromántica" una sociedad en que la mujer domina:

In such a society her action is functional and not sentimental. As a life-finding force her obligation as mother and matriarch is to reproduce and keep together the family group . . . Out of such a role, and the more her function is realized in the life of the community, arise the rituals and religious taboos which ensure the continuance of the society . . . her role is always positive, preservative, and undebatably integrative of society's ideals.⁶¹

En España hace siglos que los ideales matriarcales predominan y de ellos salió una literatura del martirio femenino. Honig interpreta el mensaje de los dramas lorquianos como decir que el rito anciano de los ideales matriarcales ahora han destruído los ideales. Lo que se queda, dice, es un value que empuja a su representante a la tragedia cierta, "since it is no longer capable of being fulfilled in either personal or social terms without detriment to the individual or to society . . ."⁶²

La virtud llega a ser una fuerza negativa:

Virtue which was once a creative personal principle safeguarding in the individual the life of order against the threat of social anarchy becomes a negative

⁶¹Edward Honig, García Lorca (Norfolk, Conn.: New Directions Books, 1944), pág. 194.

⁶²Ibid., pág. 195.

abstraction and a destructive shibboleth in a society which has made it an instrument for chaos.⁶³

En este caos encontramos un ser indefinido: la mujer lorquiana que es una mezcla de la gitana sensual y la mujer cristiana española enjaulada por las cadenas de la honra y de la tradición. La idea de que las mujeres y los hombres deben ser fecundos y que el hombre-esposo es el amo-dueño porque él es el instrumento de la fecundación tiene raíces psicológicas y sociales. El casarse es para tener niños: es un hecho económico. Hay que tener hijos para trabajar en la tierra y defender la propiedad. La ley se hizo más fuerte por las leyes del harem moro y sobrevivió a la expulsión de los moros. Se ajustó, se exaltó y se perpetuó en la enseñanza de la iglesia católica. Fue pecaminoso que los casados se gocen uno al otro, pero honrado y justo multiplicarse.⁶⁴

El código del honor español es doble. Por una parte hay el honor de la mujer, o mejor dicho, la castidad. Por otra parte hay la honra del hombre la que sólo puede ser conservada en su mujer. Ella es la "guardiana de la honra." Si la mujer mancha su honor, esto se refleja

⁶³Ibid.

⁶⁴Barea, op. cit., pág. 37.

en el marido; por eso su reputación y la de su familia ("el parecer") siempre es su gran preocupación. Gente como la de Yerma y la del pueblo de Bernarda Alba juzga a los otros según "el parecer." Por la importancia de este parecer, nos explica Torrente Ballester, las personas se dan cuenta de una ley:

Para juzgar, hace falta una ley, hace falta algo en nombre de que emitir juicio. Esta ley no escrita es de todos, ... envuelve a los hombres y a las mujeres, pero no es igual para unos que para otros. El mundo de los derechos masculinos está perfectamente discriminado del de los deberes femeninos. Los hombres tienen derechos y las mujeres obligaciones; pero no se piense que Bernarda Alba ni nadie se rebela contra esta situación, entre otras razones porque es fuerza de poder para las mujeres. Los hombres son sexualmente libres y se les reconoce el derecho a serlo.⁶⁵

Las mujeres no son sexualmente libres y según la tradición castiza la honra ha de ser guardada a cualquier precio:

The code of honor which demands the taking of life and the preservation of virginity, not for the sake of "virtue" or love but for the sake of the purity of the "blood," is part of this tradition; it provides for sanctions against sexual offenses and protects the property of the family.⁶⁶

Así la Madre de Bodas de Sangre tenía que preservar limpia la honra de su familia y sólo lo pudo conservar derramando la sangre. Juan López-Morillas ha destilado

⁶⁵Torrente Ballester, op. cit., págs. 120-21.

⁶⁶Barea, op. cit., pág. 37.

este principio así:

Blood, then, is the essence of life and the shedding of it is the essence of death. Man's most meaningful actions are all outlined in blood, since it is the agent which cements will and deed together. The expression "hot blood" is equally applicable to sexual desire and to physical violence. The shedding of blood is concomitant with both rape and death. García Lorca sets up a powerful lyrical structure around the symbol of blood, in which this substance is invested, not merely with biological, but also with aesthetic and metaphysical attributes.⁶⁷

Las mujeres están de acuerdo con esta ley de la sangre. Saben que no hay ninguna justificación por ir contra la ley de la castidad. Es parte de su herencia. Yerma y la Novia quieren casarse para tener niños, hogar y marido y siempre han obedecido la ley. Pero ellas, así como la Zapatera y Adela, son apasionadas; son mujeres "quemadas." Buscan un hombre del "río oscuro" y buscan (excepto Yerma) el prohibido placer del amor.

Aquí entra el elemento pagano y el primitivismo que llenan la mayoría de la poesía y del teatro de García Lorca: un conflicto entre las fuerzas paganas y las cristianas. Las obras revelan el elemento oculto, erótico, debajo de la religión convencional que todos los españoles sienten. El eroticismo es prohibido de la vida casada y completamente de la vida de una mujer.

⁶⁷Juan López-Morillas, "Lyrical Primitivism: García Lorca's Romancero gitano," Durán, op. cit., pág. 138.

En Yerma se encuentra (en el mundo de Juan, de María y de Víctor) el símbolo cristiano del trabajo y del orden luchando contra el símbolo pagano de la pasión que es desorden de la naturaleza.⁶⁸

La casa de Bernarda Alba was, with Yerma, part of a trilogy on the theme of sexual obsession and unfulfilled love, a theme . . . that is one of Lorca's most characteristic and permanent, since it is at bottom a projection of the conflict between pagan and Christian attitudes which is ever present in the Andalusian soul and basic for the psychology and the artistic temperament of Lorca.⁶⁹

Los dramas rurales de García Lorca fueron una protesta contra lo que Alan Lewis llama "a pagan-Catholic order too proud to confess its anguish."⁷⁰

Para entender las pasiones y la violencia de las mujeres hay que mirar a los gitanos porque en el gitano se encuentran las fuentes del primitivismo. López-Morillas ha analizado esto en detalle:

It is in the gypsy that we must look for the key to decipher our poet's primitivism. . . . The conflict between the gypsy's determination to live freely and his forced sedentary existence corresponds on a small scale to the larger conflict between primitivism and civilization . . . Simple and unwary, primitive man sees himself crushed by a vast and inhuman machine. . . . He sees its power to destroy what he holds most dear: his liberty.⁷¹

⁶⁸Honig, op. cit., pág. 171-72.

⁶⁹Angel del Río, op. cit., pág. 153.

⁷⁰Alan Lewis, The Contemporary Theatre (New York: Crown Publications, Inc., 1962), pág. 243.

⁷¹López-Morillas, op. cit., págs. 134-35.

Sin embargo hay otra visión de los gitanos: el positivismo de las fuerzas rudimentarias que caracterizan la psicología del enfant de la nature:

These forces . . . are spontaneous and concrete. They have the irrevocable directness which an unshackled will imparts to the simplest action. . . . Violence is the inescapable consequence of willful actions, for will itself is, . . . a form of violence. To want something is to do violence to it, to draw it from its usual place in the order of things, and to appropriate it as being indispensable to the one who wills . . . Will being the substance, and violence the form of a gypsy's life, it is not strange that all his basic beliefs have purposeful violence as a substratum.⁷²

En la vida de los gitanos aun el amor se desnuda del sentido sentimental, reducido al deseo violento. El amor, la violencia y el eroticismo están entrettejidos:

Violence and eroticism are so closely intertwined in Lorca's poetry that a separation of the two is merely a matter of critical expediency.⁷³

Este elemento de la violencia erótica (sentido dejado también por los árabes) parece ser una extensión de la tierra con que las mujeres se comparan. Sus emociones son una expresión de la naturaleza:

Desire becomes the one means of perpetrating all emotion; and emotion itself, the unending tide of increase and decline in nature.⁷⁴

⁷²Ibid., págs. 135-36.

⁷³Ibid., pág. 137.

⁷⁴Honig, op. cit., pág. 96.

Casi desde sus orígenes España ha sido un país agrícola y esta identificación con la tierra, explica Pedro González-Blanco en su obra, Vindicación y honra de España, se origina con los celtíberos:

En constante comunicación con la naturaleza, era forzoso que confundiera las manifestaciones del pensamiento y de la voluntad con las energías motrices del mundo físico y les atribuyera un alma y una personalidad y reconociéndose inferior en poder invocarse protección, trocando al personificarlos las potencias secretas y los seres todos del mundo físico en otros tantos numenes. Piedras, fuentes, ríos, luz, fuego, plantas, animales eran objeto de culto, ya abstractamente, ya de modo concreto e individual.⁷⁵

Puesto que las mujeres son una parte de la tierra, actúan como las fuerzas de la naturaleza; es decir, según sus instintos. Son "campos magnéticos" que atraen la tragedia a causa de su fe ardiente en sus instintos naturales:

Again, they are islands which the world cannot touch with its soiled and makeshift logic. Because their humanity is such an extremely procreative answer to life, they threaten to disrupt the mere man-made machinery of social law, which is, finally, a substitution for life. They are the affirmation to the question of the ultimate which man, with the beam of social exigency in his eye, is always

⁷⁵Pedro González-Blanco, Vindicación y honra de España (México: Talleres Tipográficas Modelo, S. A., 1944), pág. 44.

begging. When they lose the sense of
integration in life which is necessary to
them the world trembles and comes apart.⁷⁶

Cojidas en este caos y desintegración, todas son mártires de los deseos frustrados. Son criaturas de la tierra destruídas por un código moral del mundo social. Por esto la conclusión que saco es que hay una falta grandísima de integración entre los ideales de la sociedad (que insiste en que la mujer sea tan pura y sin sentir como las estátuas de cera de las iglesias) y los verdaderos sentimientos e instintos que siente una mujer de carne y hueso que es un recipiente de la rica herencia del sentir. Con tal conclusión no hay que preguntarse acerca del sentido pesimista ni del fatalismo que invaden el teatro de García Lorca.

⁷⁶Honig, op. cit., pág. 152.

CONCLUSIÓN

De todo lo que ha ido delante vemos cuanto hay que considerar para llegar a un entendimiento de un elemento pequeño (aquí la tragedia femenina del teatro lorquiano) de una obra. He dicho que no es posible analizar una creación aparte de su creador. Es lo menos posible con las obras dramáticas de Federico García Lorca porque son el espejo de él mismo. Se ve evidencia de la influencia de sus orígenes granadinos: su amor por la naturaleza, la "filosofía" de los gitanos, las ideas sociales y religiosas de los moros. Además, las obras son una reflexión de sus ideas del teatro como un instrumento social. Creía que el teatro debe contener todo el drama de la vida humana, haciendo visibles y desnudas las emociones y las leyes morales. Se concretaron las ideas en un discurso en la representación de Yerma, 1935, en Madrid:

El teatro es una escuela de llanto
y de risa y una tribuna libre donde
los hombres pueden poner en evidencia
morales viejas o equívocas y explicar
con ejemplos vivos normas eternas del

corazón y del sentimiento del
hombre.⁷⁷

Cuando García Lorca escribió y presentó al público español obras como Yerma o La casa de Bernarda Alba, presentó unos elementos sociales que antes habían estado escondidos. Presentó también en su totalidad una pintura de la moralidad destructiva. Para hacerlo se redujeron a lo más fundamental las pasiones humanas.

Analizando las "mujeres trágicas" individualmente, descubrimos que hay las tragedias violentas, las tragedias dolorosas y la tragedia de una vida irónica. En los dramas la ley moral, las ideas de la honra y de la castidad, aumentadas por la iglesia católica, han creado una situación cerrada, una situación sin salida. He dicho antes y aquí lo repito: las mujeres lorquianas son mártires de sus deseos frustrados. Son trágicas porque inherentemente son agresivas y apasionadas, quemadas por una honda pasión en contra de la cual es inútil luchar. A causa de los ideales de la sociedad en que viven no hay desahogo para los sentimientos. Y a causa de sus tendencias agresivas es imposible que tales mujeres mantengan una posición estoica. Por eso se produce su destrucción.

⁷⁷Federico García Lorca, "Charla sobre teatro," Obras completas, op. cit., pág. 34.

Para ver si las obras dramáticas de García Lorca pueden ser juzgadas verdaderamente tragedias, revisé las ideas aristotélicas de la tragedia tan bien como las de los contemporáneos, Alfonso Sastre y Arthur Miller. Al fin establecí que la tragedia lorquiana tiene que ver con una sociedad cerrada y prohibitiva. Encerrados por esta sociedad existen los seres trágicos, las mujeres, ninguna de las cuales halla una expresión para sus emociones y deseos más intensos y por eso no tienen el cumplimiento de la vida.

La próxima cuestión para contestar fue, ¿por qué fracasan? Para la respuesta fue necesario sondear el desarrollo histórico y social de España. El conflicto de los dramas es sexual-moral y es un conflicto que resultó de una cultura medio cristiana, medio pagana. Por una parte esta cultura da énfasis a la idea del martirio femenino y la iglesia católica enseña que el placer es prohibido en la vida de una mujer. Las personas deben casarse para la procreación. Como resulta de las guerras, la inquisición y el descubrimiento del Nuevo Mundo, sucedió que las mujeres españolas se quedaron más fuertes y sensibles que los hombres, los únicos hombres que tenían por marido. Por otra parte hay el elemento del primitivismo erótico y la asociación íntima de la gente con la tierra en que los instintos

humanos llegan a ser una extensión de las fuerzas de la naturaleza.

Entonces tenemos mujeres como la Novia y Yerma, agresivas y "quemadas," las que según la sociedad deben ser sumisas a sus maridos menos fuertes. Cojidas en esta confusión, esta falta de integración entre los ideales y la realidad, la virtud y la honra llegan a ser fuerzas negativas. Tratando de salir de esta "cárcel sin salida," las mujeres actúan con violencia según sus instintos y crean su propia tragedia.

García Lorca le presentó a España sus tradiciones y su vida. Más que nada le abrió los ojos y libró las emociones que se tenían encerradas. Se había escrito la historia compleja de su gente.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Nicholson. The Heritage of Spain. New York: Henry Holt & Co., 1959.
- Barea, Arturo. Lorca: The Poet and his People. New York: Harcourt, Brace & Co., 1949.
- Bates, Ralph. "The Flower in the Desert." The New Republic. April 24, 1944.
- Butcher, S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. New York: Dover Publications, Inc., 1951.
- Clurman, Harold. "Theatre." The New Republic. February 5, 1951.
- De la Guardia, Alfredo. García Lorca, persona y creación. Buenos Aires: Editorial Schapiro, 1952.
- Durán, Manuel. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962.
- Ellis, Havelock. The Soul of Spain. Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1937.
- García Lorca, Federico. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1962.
- García Lorca, Francisco. Three Tragedies of Federico García Lorca. New York: James Laughlin, 1947.
- González-Blanco, Pedro. Vindicación y honra de España. México: Talleres Tipográficas Modelo, S. A., 1944.
- Honig, Edward. García Lorca. Norfolk, Conn.: New Directions Books, 1944.
- Infiesta, Roberto. Itinerario lírico de Federico García Lorca. La Habana: 1952.
- Jurgensen, Kai. "Plays and the Theatre." The University of North Carolina Library Extension Publication, Vol. 13, Jan., 1948.

- Machado, Antonio. "Una España joven." The Generation of 1898 and After. New York: Dodd, Mead & Company, 1961.
- Miller, Arthur. Collected Works. New York: The Viking Press, 1959.
- Morla Lynch, Carlos. En España con Federico García Lorca. Madrid: Aguilar, 1958.
- Sastre, Alfonso. Drama y sociedad. Madrid: Taurus Ediciones, S. A., 1956.
- Torrente Ballester, Gonzalo. Teatro español contemporáneo. Madrid: Ediciones Guadarrama, S. L., 1957.
- Young, Stark. "Theatre Song." The New Republic. October 13, 1941.

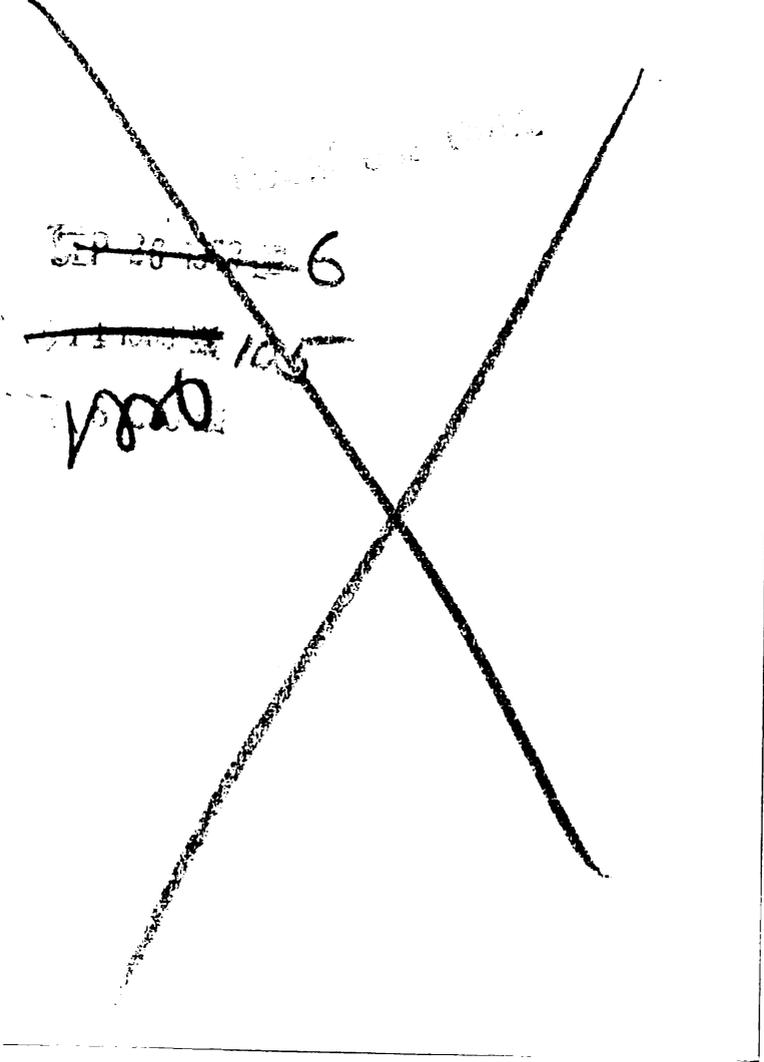
ROOM USE ONLY

~~JUL 30 1957~~

~~SEP 20 1957~~ 6

~~NOV 10 1957~~ 105

1000





MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293102429564