



GARCIA LORCA Y LA ESENCIALIDAD TRAGICA

Juan Reina

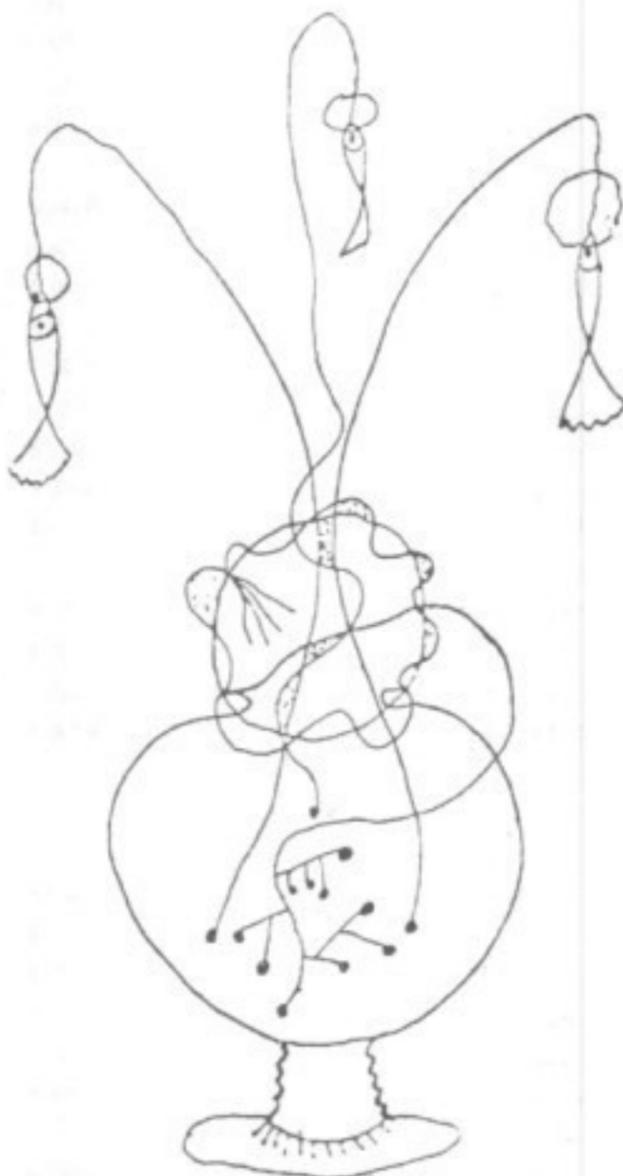
Introducción

Esencialidad del hecho trágico

El presente estudio tiene por objetivo el intento de esclarecer un aspecto de la dramaturgia de Federico García Lorca: la posible vinculación entre la concepción griega clásica de la tragedia y la concepción lorquina.

Para ello indagaremos en la esencia del hecho trágico y analizaremos el criterio con que lo enfrentan Esquilo, Sófocles y Eurípides a través de sus obras. Establecidas las posibles semejanzas y divergencias de éstos con Lorca, estudiaremos el sentido de la tragedia en el creador andaluz, para concluir fundamentando la medida en que la concepción de lo trágico en Lorca es asemejable a la griega.

Este trabajo sólo pretende evidenciar las reflexiones que me ha motivado el tema. No reflejará conflictos humanos definitivamente resueltos ni actitudes vitales acabadas frente a



Dibujos de Federico García Lorca.

problemas fundamentales en este caso, como el sentido de la libertad, del sufrimiento, del destino y de la muerte, sino, más bien, la búsqueda del mismo. Sentimos necesario ir hacia la tragedia clásica para entender y valorizar más a Lorca y, en consecuencia, al drama moderno. Mirar hacia atrás para encontrar nuestras propias fuentes.

Al tratar de establecer vinculaciones entre la obra de Lorca y las clásicas surge un primer interrogante fundamental: ¿Qué es, en esencia, un hecho trágico?

Es decir, más allá de la innumera cantidad de divergencias que impone el abismo de casi veinticinco siglos de distancia, ¿es posible hallar un común denominador, un sustrato equivalente entre la tragedia ática y la del creador español?

Sólo a partir del esclarecimiento de esta premisa es posible relacionar o distanciar a Lorca de los clásicos.

Aristóteles dice al respecto:

"...El suceso o hecho patético es una acción que destruye o hace sufrir" (Poética. Ed. Aguilar, Madrid, 1963, cap. 11, p. 52).

En esta escueta interpretación de la realidad trágica, el autor de la Poética toca, a mi juicio, sus dos resortes fundamentales: la acción y el sufrimiento.

Considero que la esencia de un hecho trágico consiste en sumergir al hombre bajo el peso de fuerzas ineludibles, interiores o exteriores a su ser, en un sufrimiento total, máximo, límite, que dará por resultado la revelación de su verdadera naturaleza, oculta hasta entonces.

Este sufrimiento alude a la profunda lucha del ser por ser él mismo; al desgarramiento interior de Orestes, que oscila entre salvar la memoria de su padre y el amor a su madre; al conflicto de Antígona entre la ley humana y la ley divina; al de Edipo, que brega por hallar la verdad y no quiere ver la propia.

Existe un ingrediente importante en el hecho trágico: su carácter compulsivo. Las situaciones se imponen a los personajes con el peso de lo ineludible. Esa fatalidad unas veces es desencadenada por el destino (Esquilo), otras veces por el hombre (Sófocles y Eurípides), pero siempre de modo tal que la culpabilidad del protagonista deviene equívoca. Es decir, resultará culpable no de la acción llevada a cabo, no del hecho objetivo consumado, sino de algo más complejo, oscuro y desconocido hasta entonces, que la tragedia ha sacado a luz. Lo veremos más adelante.

La acción, de la que habla Aristóteles, resulta un elemento fundamental, puesto que la tragedia es un proceso que a través del sufrimiento revela el verdadero ser del hombre, y en cuanto tal es dinámico, temporal, se pone de manifiesto por la acción. A causa de esto, la situación trágica alcanza su plenitud en la realización teatral mucho más que en la novela, ya que todo el hombre juega en ella y reclama una comunicación directa y total de ser a ser.

Es decir, el teatro es, además de una realidad estética, un fenómeno vital, igual que el hecho trágico, que a través de su formulación artística,

apela a la más honda raíz del hombre.

En síntesis, considero que se produce la tragedia cuando la criatura es puesta, por el imperativo de fuerzas fatales, en una situación límite que determina una quiebra en la armonía de su universo interior y en su cosmovisión, a partir de la cual se lleva a cabo la revelación de su esencialidad humana.

La tragedia opera, pues, una especie de redención: la liberación (no en el sentido de descarga sino en el de conocimiento, de sacar a luz) de una culpa o de un conflicto a través del sufrimiento. Esto se ve claramente en la Novia de "Bodas de Sangre" y en "Edipo". La diferencia radica en que la tragedia acarrea para Lorca un aniquilamiento: basta pensar en el final de "Bodas de Sangre", en la solución que encuentra Yerma, en la muerte de Adela en "La casa de Bernarda Alba".

Lorca revela una actitud poco esperanzada, una falta de fe más en las potencias vitales de la naturaleza humana que en Dios, porque el conflicto religioso es consecuencia del planteo humano. Aquí pesan, de hecho, su problema personal, una sociedad aplastante y el nihilismo de su vieja herencia mora.

Por el contrario, la tragedia ática aporta una visión más positiva del desenlace patético. Es claro ejemplo el "Edipo en Colona", o el caso de "Las Euménides". Las potencialidades de la naturaleza humana aparecen profundamente valoradas en la capacidad de reconstruirse a partir de la aceptación de la culpa y el dolor. Paradójicamente, hay más cosmovisión cristiana en los clásicos que en Lorca. Este proyecta un mundo conflictual sin salida, porque el complejo de la impureza sexual le determina una visión degradada de la naturaleza humana, que aparece como imposibilitada de liberarse.

La religiosidad griega es profundamente antropocéntrica, y el mal es visto como sufrimiento y no como pecado, porque la determinante del destino atenúa la culpa personal. Valorizada la criatura humana es más fácil verla como liberable.

No pretendo decir que la tragedia griega tenga un sentido de trascen-

dencia cristiano, sino que su actitud positiva frente al fenómeno humano la acerca más que a la de Lorca, a una concepción cristiana de la vida.

Creo que, enfocado el conflicto desde esta óptica, tan trágicas son las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides como las de Lorca. ¿No se produce una revelación de la naturaleza humana a través de la Novia, de Yerma, de Adela, como a través de Orestes, de Edipo, de Antígona? ¿No se plantea en ellos la situación límite, la fuerza compulsiva, la quiebra del equilibrio, el desgarramiento? Es necesario salvar muchas distancias para establecer estas relaciones y, sobre todo, intentar un enfoque valorizador de las obras modernas.

No es posible desarraigar un texto de su engarce temporal y trasplantarlo a otro, para cotejarlo allí con obras a las que se ha tomado como módulo absoluto. Me refiero a la posición de Alfredo de la Guardia. El capítulo La Meditación, de la cuarta parte de su libro "García Lorca. Persona y Creación" (Ed. Schapire, Bs. As., 1944), es, a mi juicio, rebatible línea a línea. Su pretensión de negar carácter trágico a las obras de Lorca resulta tan deficientemente fundamentada como su concepto sobre la tragedia. De ésta sólo parece apreciar la cualidad de sublime. Por otra parte, esa sublimidad es fácilmente perceptible en "La Casa de Bernarda Alba", a la que él niega carácter trágico. Este capítulo acusa una superficialidad que, por consecuencia lógica, se contradice a cada paso.

En de la Guardia falta una valoración profunda de la obra de Lorca, una comprensión acabada del proceso catártico, hondamente positivo, que se verifica en el interior del creador y del espectador. Lorca es el hombre que lucha por liberarse de las presiones sociales de su esfera, que las saca a luz dándoles formulación artística, que las juzga y las condena. Y esta catarsis se hace extensiva al lector, que siempre será un hombre en búsqueda de su libertad plena, que siempre tendrá un atavismo, un lazo equívoco que desmarrar.

¿No existe, pues, un profundo valor intrínseco en estas obras sin sali-

da aparente, reflejo de una concepción verdaderamente trágica de la vida, que sin falsear situaciones con finales engañosos, es capaz de promover lo más humano del hombre: su condición de ser libre?

Lorca y su problemática de la tragedia griega

Al iniciar el presente trabajo, tras intentar una definición de la esencialidad trágica, dimos por establecido que las obras de Lorca son tragedias. Nos referíamos a las tres rurales.

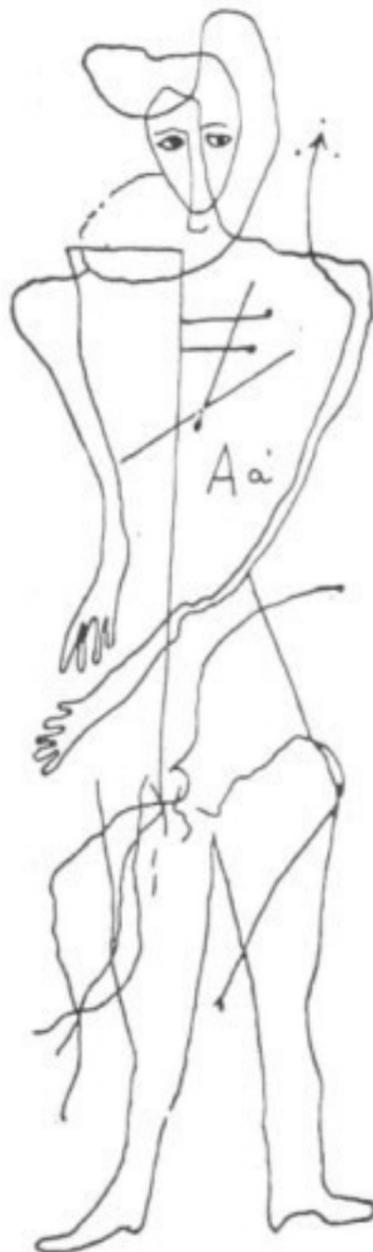
Trataremos de probarlo mediante la búsqueda de sus determinantes trágicas. A mi juicio, éstas son, fundamentalmente, tres: el sino, las pasiones y lo social. Existe otra que obra a modo de sustrato: el sentimiento trágico de la propia vida, originado en algunas imposibilidades vitales.

La primera acercará a nuestro creador a Esquilo, (al padre de la tragedia), aunque con diferencias de concepción radicales; la segunda lo vinculará a Eurípides; la tercera, ya lo dijimos, es un aporte lorquiano, y la última tendrá puntos de contacto con Sófocles.

Quizá este paralelo parezca arbitrario, pero creo que los tres creadores griegos descienden a tal nivel de profundidad dentro del hombre, que agotan en alguna medida las posibilidades del hecho patético. Los aportes que al mismo se hagan serán, pues, derivaciones, adecuaciones de la vieja esencialidad trágica al aquí y al ahora de cada autor que la retome.

Este relacionar obras de Lorca con los autores clásicos se fundamenta en el predominio con que se manifiesta un mismo tema en una pieza del creador andaluz y en la dramaturgia de uno de los trágicos griegos.

"Bodas de Sangre" resulta, así, el drama del destino; "Yerma" el de la determinación psicológica como agente trágico; "La Casa de Bernarda Alba" el de la sociedad vivenciada como desencadenante del suceso patético, y "Así que pasen Cinco Años", obra en la que trataremos la idea de tragedia en un sentido temático, no formal, el del valor trágico de la naturaleza humana.



Este planteo dista muchísimo de presuponer en Lorca un conocimiento acabado de las obras griegas. Yo creo que cuando un creador se sumerge en la raíz del alma humana y en la fuente de sus conflictos, es decir, en la esencia del hombre, se establece una profunda relación entre éste y quienes han descendido a igual profundidad. Considero que si no es posible fundamentar otro tipo de vinculación entre Lorca y los trágicos griegos, tampoco es válido omitir ésta.

"Bodas de Sangre", la tragedia del sino

Es necesario, al relacionar esta obra de Lorca con Esquilo y su problemática del destino, comenzar aclarando que los dos autores no entienden esa determinante trágica de igual modo. El destino, dijimos, es para Esquilo una fuerza objetiva, atribuida a los dioses, que irrumpe en la existencia humana e intenta determinarla. Si se le opone la libertad del personaje se desencadena la tragedia. Es decir, es el "fatum" de los latinos, el vaticinio, el oráculo, la predicción.

Lorca alude a esa realidad con otro término. Habla del "sino", lo cual tiene una connotación mucho más subjetiva, y, además, hereditaria. Es el signo, la señal que se trae.

¿De dónde surge, pues, esta diferencia? Creo que de la diversidad de postura religiosa que manifiestan los dos autores. Esquilo es un creyente. El puede entender el dolor de la existencia humana atribuyéndolo a una determinación divina y explicando la injusticia que éste supone por la "hybris" del hombre.

La posición religiosa de Lorca no permite ver en él a un creyente en sentido estricto, al que hace un acto de fe en la existencia de una realidad suprahumana. En la concepción de Federico García el destino se manifestará, pues, como una fuerza que se origina en el interior del hombre.

El creador andaluz parte de una comunidad hondamente ligada a lo telúrico, está muy determinado por la idea de familia, que establece lazos tan vigorosos. El, con notable clarividencia, no concibe al individuo como aislado. La fuerza subjetiva del

sino no nace, se desencadena y muere con un hombre. Se transmite con la sangre. Y acaba en tragedia cuando en un miembro de esa familia, que lleva latente el sino, confluyen la herencia y características psicológicas que lo convertirán en héroe trágico. Recordemos, al respecto, que cuando hablamos de determinante psicológica trágica en Lorca, nos referimos a fuerzas totalmente irracionales, a pasiones en estado primitivo que se imponen fatalmente. A esto aluden los dos leñadores del tercer acto de "Bodas de Sangre":

Leñador 1: Se estaban engañando uno a otro y al final la sangre pudo más.

Leñador 2: "Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir.

Leñador 3: ¡La sangre!

Leñador 1: ¡Hay que seguir el camino de la sangre.

Leñador 2: ¡Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

Leñador 1: ¿Y qué? Vale más ser muerto con ella que vivo podrido". (Ed. Losada, Buenos Aires, 1966, p. 92).

Las dos últimas líneas evidencian claramente el desenlace trágico de estas determinantes psicológicas irracionales. Es de observar, sin embargo, que todo el pensamiento de Lorca está invadido por la idea de familia (no olvidemos que ese ámbito origina su problema personal). Lorca habla de la sangre, de lo más arraigadamente propio y a la vez de lo más heredado. Por eso decimos que "Bodas de sangre" es la tragedia del destino y no la de las determinantes psicológicas, porque éstas contienen a su vez un matiz de herencia familiar.

Veamos la confluencia de los dos agentes trágicos en los personajes centrales de la obra. Los que directamente viven la tragedia son la Novia, Leonardo y el Novio.

De ella dice una vecina: "A su madre la conocí. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido". (Op. cit. p. 19).

Y a este mismo parece ir la hija, a una boda con un hombre que no ama.

Luego dice la Madre, cuando ya han huido: "¡Tu hija, sí! Planta de

mala madre. . ." (Op. cit. p. 88).

La Novia parece actualizar con su tragedia una esencialidad adormecida, una herencia materna. Existe en ella, junto a esto, una pasión avasallante: Novia: "¡te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! Que si matarte pudiera/ te pondría una mortaja/ con los filos de violetas" (Op. cit. p. 105).

Se aúnan, pues, las determinantes del hecho patético; el sino y su pasión trágica.

En la Novia se actualiza con claridad aquella consecuencia de la tragedia a que aludimos en la definición: revelar la verdadera naturaleza humana. Con valor simbólico repite el coro a modo de estribillo en el acto segundo "Despierte la Novia", "Que despierte", "Despierta, paloma", "Despertad, señora, despertad". "Bodas de sangre" será eso, el despertar de la naturaleza dormida de la Novia, el dar a luz su herencia materna.

En cuanto a Leonardo, se revelan en él las dos determinantes trágicas. Dice la Madre: "¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo que empezó matando, y sigue en toda su mala ralea, manejadores de cuchillo y gente de falsa sonrisa" (Op. cit. p. 70). Él es, fatalmente, un Félix. Y a esta tragedia de su apellido suma la de su nombre: "Porque yo quise olvidar/ puse un muro de piedra/ Entre tu casa y la mía/. . . Pero montaba a caballo/ Y/ el caballo iba a tu puerta" (Op. cit. p. 105).

El Novio responde a las mismas pasiones: Leñador 3: "El novio nos encontrará con luna o sin luna. Yo lo vi salir. Como una estrella furiosa. La cara color ceniza. Expresaba el sino de su casta" (Op. cit. p. 93).

Y él mismo dice: "¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y de mi padre y el de toda mi familia que está muerta. Y tiene tanto poderío que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo" (Op. cit. p. 99-100).

Así como la determinante trágica individual de la Novia y de Leonardo es la pasión erótica, el amor mu-

tuo sentido como fatal, ineludible, la de la Madre y el Novio es la venganza: Madre (al hijo): "¡Anda! ¡Detrás! No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; ¡Pero sí, corre, y iyo detrás!" (Op. cit. p. 89).

En la mujer de Leonardo se actualiza también el atavismo materno: Mujer: "No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sé. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo. Y otro que viene. Vamos andando. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo" (Op. cit. p. 67).

La enojosa acumulación de citas a que hemos reducido el presente apartado responde al intento de fundamentar con alguna objetividad que "Bodas de Sangre" es la tragedia del destino, si bien hemos rastreado dos determinantes trágicas, señalamos como caracterizadora de la obra a la primera, porque la segunda primará, aislada, en Yerma.

"Yerma", una psicología trágica

Dijimos que es posible establecer vinculaciones entre "Yerma" y Eurípides con su problemática psicológica. Esto no quita que aparezcan en la pieza andaluza las otras dos desencadenantes trágicas lorquianas: las presiones sociales y el destino familiar. Dice Juan: "No soy yo quién lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar harina, todos callan y hasta de noche, en el campo, cuando despierto me parece que también se callan las ramas de los árboles" (Yerma, Ed. Losada, Bs As., 1965, p. 83).

En cuanto al destino, entendido como herencia familiar, se cumple en Juan: Vieja: "La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta" (Op. cit. p. 95).

En Yerma se actualiza en su edad: "Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes" (Op. cit. p. 84).

Pero la presión de una sociedad juez y del sino familiar no obran a modo de agentes directos del hecho patético. Este papel lo desempeña el conflicto psicológico de Yerma. Ellos son, más bien, el marco indispensable para explicar esa siquis patológica.

Lo sexual es el tema de la obra. Y el conflicto de Yerma, no poder despojarse del sentido de culpa con que ve tal relación.

La necesidad del hijo es un pretexto inconciente, un intento de justificación, la única posibilidad de liberación de la culpa. Su sed de maternidad, la proyección en contrario de su sentimiento de culpabilidad. Yerma no puede liberarse del tabú con que ha respirado lo sexual, no puede buscar al hombre como un fin en sí, necesita justificar su pasión en el deseo del hijo. Le dice a la Vieja 1º: "¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más?" (Op. cit. p. 29).

Por eso no puede aceptar que Juan la busque como mujer: Yerma: "¿Y qué buscabas en mí?"

Juan: A ti misma.

Yerma (excitada): ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?" (Op. cit. p. 99).

Y al final de la obra, es este problema el que la lleva a matar: Juan: "A ti te busco. Con la luna estás hermosa."

Yerma: Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.

Juan: Bésame..., así.

Yerma: Eso nunca" (Op. cit. p. 101)..

Yerma es acabado producto de una sociedad cargada de falsos prejuicios sexuales. Y es, por otra parte, la proyección de la idea de maternidad que tiene Lorca. Yerma es incapaz de ser la gran madre que ella cree que sería, porque así como no puede amar a Juan por él mismo, no podría amar al hijo en sí, sino tan sólo como medio para redimir su sexualidad. Por eso: "No quiero cuidar hijos de otros. Me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos" (Op. cit. p. 58).

Es muy claro a lo largo de la obra que el elemento desencadenante de la tragedia es la psicología conflic-

tiva de Yerma. Ella misma dice: "Lo mío es dolor que ya no está en las carnes" (Op. cit. p. 97).

Juan le reprocha: "Con este achaque vives alocada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca" (Op. cit. p. 58). Vemos cómo el problema se va haciendo gradualmente obsesivo.

A este proceso de intensificación del conflicto responden las fusiones de personajes que hace la protagonista: "Acabará creyendo que yo misma soy mi hijo" (Op. cit. p. 63). "Y cuando paso por lo oscuro del cobertizo, mis pasos me suenan a pasos de hombre" (Op. cit. p. 64). "No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡Yo misma he matado a mi hijo!" (Op. cit. p. 101). Se producen aquí tres identificaciones. La segunda evidencia que Yerma quisiera alojar en sí misma al hombre, autofecundarse, evitar el choque moral que le provoca el placer del contacto sexual.

La primera explica que Yerma no es capaz de darse al amor de un hijo, ella sólo puede usarlo para volver a sí misma, para amarse con un amor débil, porque está imposibilitada del encuentro con un otro. La tercera muestra al ser incapaz de aceptar al hombre por el hombre mismo, a la mujer que necesita justificar la atracción en el hijo, a la que debe matar a quien de allí en adelante encarnará su complejo de culpa.

"Yerma" es, a mi juicio, una de las tragedias más ricas de Lorca, y la protagonista, sin duda, uno de sus caracteres femeninos más acabados. Recuerda, por instantes la talla heroica de Medea.

Sólo que Yerma no concibe ser mujer si no se es madre. Medea sólo se siente mujer mientras es esposa.

Las dos son psicologías obsesivas, desequilibradas, encarnación la una: del conflicto moral frente al sexo, la otra de la venganza.

"La Casa de Bernarda Alba". La sociedad como agente trágico.

Su tema es lo social vivenciado como una presión asfixiante que, al chocar con un carácter que no se sojuzga (Adela) desencadena la tragedia.



Lo social involucra tanto el medio familiar, que en esta obra es sentido, en muy reducida escala el depositario del sino hereditario, como la comunidad más amplia.

Probablemente "La Casa de Bernarda Alba" sea la pieza que más se acerque a la concepción griega de la tragedia en su sentido formal. La escenografía y el vestuario, ese coro convertido en personaje y el severo laconismo del lenguaje, despojado del lirismo de "Bodas..." y de "Yerma", además del progreso en el manejo de la técnica dramática permiten tal afirmación.

¿Por qué decimos que la determinante trágica de esta obra es lo social? Ante todo, el drama nos ubica en el medio familiar nativo, el que alberga a padres e hijos. Recordemos que no se plantean así las otras dos tragedias rurales. No pesa sobre esas mujeres un sino familiar trágico ni están determinadas interiormente, salvo Adela y Martirio, por una psicología trágica. Las abruma dos presiones, dos círculos concéntricos, lo familiar representado en Bernarda, y lo social, tantas veces nombrado.

Frente a lo segundo, la posición de Bernarda es de desprecio: "No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier galán?" ("La Casa de Bernarda Alba", Ed. Losada, Bs As., p.30).

Ella se constituye en juez de lo que subestima: "Y que pague la que pisotea la decencia" (Op. cit. p. 90).

Su ser tiránico y altivo no permite que nadie juzgue lo suyo: "Si las gentes del pueblo quieren encontrar falsos testimonios se encontrarán con mi pedernal. No se hable de este asunto. Hay a veces una ola de fango que levantan los demás para perdernos" (Op. cit. p. 86).

Las hijas se sienten sojuzgadas por la presión social. Dice Magdalena: "...Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy hay más finura, las novias se ponen de velo blanco como en las poblaciones y se bebe vino de botella, pe-





ro nos pudrimos por el qué dirán" (Op. cit. p. 35).

En cuanto a lo familiar, Bernarda se constituye en carcelera: "No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro!" (Op. cit. p. 44).

Ve claramente, sin embargo, que su gobierno es exterior, que sólo puede prohibir acciones: "Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar" (Op. cit. p. 101).

Martirio y Angustias se oponen a esta tiranía, pero la que se subleva de hecho es Adela: "Aquí se acabaron las voces de presidio! Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe" (Op. cit. p. 121).

En Adela confluye otra determinante trágica: su psicología, campo de irreprimibles pasiones primitivas: "Es inútil tu consejo. Ya es tarde. Por encima de ti que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para aragarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca" (Op. cit. p. 61).

La que al final de la obra es capaz de desafiar a la madre, porque de hecho ha vencido su autoridad, empieza por liberarse de la presión de su medio social: "Todo el pueblo contra mí quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado" (Op. cit. p. 119).

Fundamentalmente, la desencadenante trágica radica en el encuentro de las presiones familiares y sociales con una naturaleza que está dispuesta a conseguir su libertad a cualquier precio.

Esta obra constituye el punto más acabado del drama lorquiano, su aporte si la observamos temáticamente y en relación a las tragedias griegas.

Le dice La Poncia a Bernarda: "Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres" (Op. cit. p. 80). Adela consigue esa libertad, pero su estructura síqui-

ca acostumbrada a fuertes dominios, no hace más que cambiar de dueño, pasa de Bernarda a Pepe: "En mí no manda nadie más que Pepe" (Op. cit. p. 121).

Adela trae consigo todas las debilidades de la naturaleza que no se ha robustecido en el ejercicio de la propia libertad.

Lorca no logra dar salida a sus conflictos, no encuentra la vertiente positiva de la tragedia, aquella que palpita resplandeciente en Sófocles.

Adela no consigue vencer definitivamente un orden social porque Bernarda sigue en pie; Yerma no puede liberarse de su conflicto, la Novia no obtiene lo que le reclamaba la sangre. Son seres aniquilados, cuyo fracaso la tragedia revela íntimamente, y que en definitiva sucumben,

Si han movido al temor por la obsesión con que afrontaron su situación límite, mueven, en el desenlace, mucho más a la compasión.

"Así que pasen cinco años", la concepción trágica de la naturaleza humana.

Hablamos, al señalar los agentes trágicos en la producción lorquiana, de uno que obra a modo de sustrato: la concepción trágica de la naturaleza humana, y relacionamos temáticamente esta actitud con la de Sófocles.

Esta cuarta determinante, que en

alguna medida se da en todas las obras y cualifica a todos los personajes, aparece el desnudo en "Así que pasen cinco años".

La obra, en sentido formal, está todo lo distanciada que es posible de cualquier relación con Sófocles. Pero su contenido, profundamente trágico, es asemejable a la problemática del autor griego.

No nos detendremos en un análisis completo de la obra, como no lo hicimos con las otras piezas de Lorca.

Lo que importa aquí es la concepción trágica que emana del drama acerca de la propia naturaleza. Dice el Joven: "No es tu engaño lo que me duele. Tú no eres mala. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido, es mi amor sin objeto. Pero vendrás (Op. "Cinco Farsas Breves seguidas de Así que Pasen Cinco Años", Ed. Losada, Bs As., 1960. p.163).

Esto manifiesta el drama del sin sentido con que se vivencian los conflictos fundamentales: el amor, la vida y la muerte.

Más adelante el Joven pregunta: "Adiós...¿Y qué? ¿Qué hago con esta hora que viene y que no conozco? ¿Dónde voy?" (Op. cit. p. 165).

Es la tragedia del tiempo vacío, del futuro, de la eternidad, de la nada. En definitiva el drama de la existencia que se remite a otra pre-

gunta fundamental, la de Edipo: ¿quién soy?.

Y así como aquél, a través de culpas aparentes llega a su verdadera esencialidad trágica, el joven, a través de todos sus conflictos corporizados en diversos personajes desciende hasta la médula de su ser, donde radica su imposibilidad vital.

Evidentemente, la temática de Sófocles tiende al esencialismo, la de Lorca al existencialismo. Este no se plantea el ¿quién soy?, sino el ¿dónde voy?, o sea, el conflicto del tiempo.

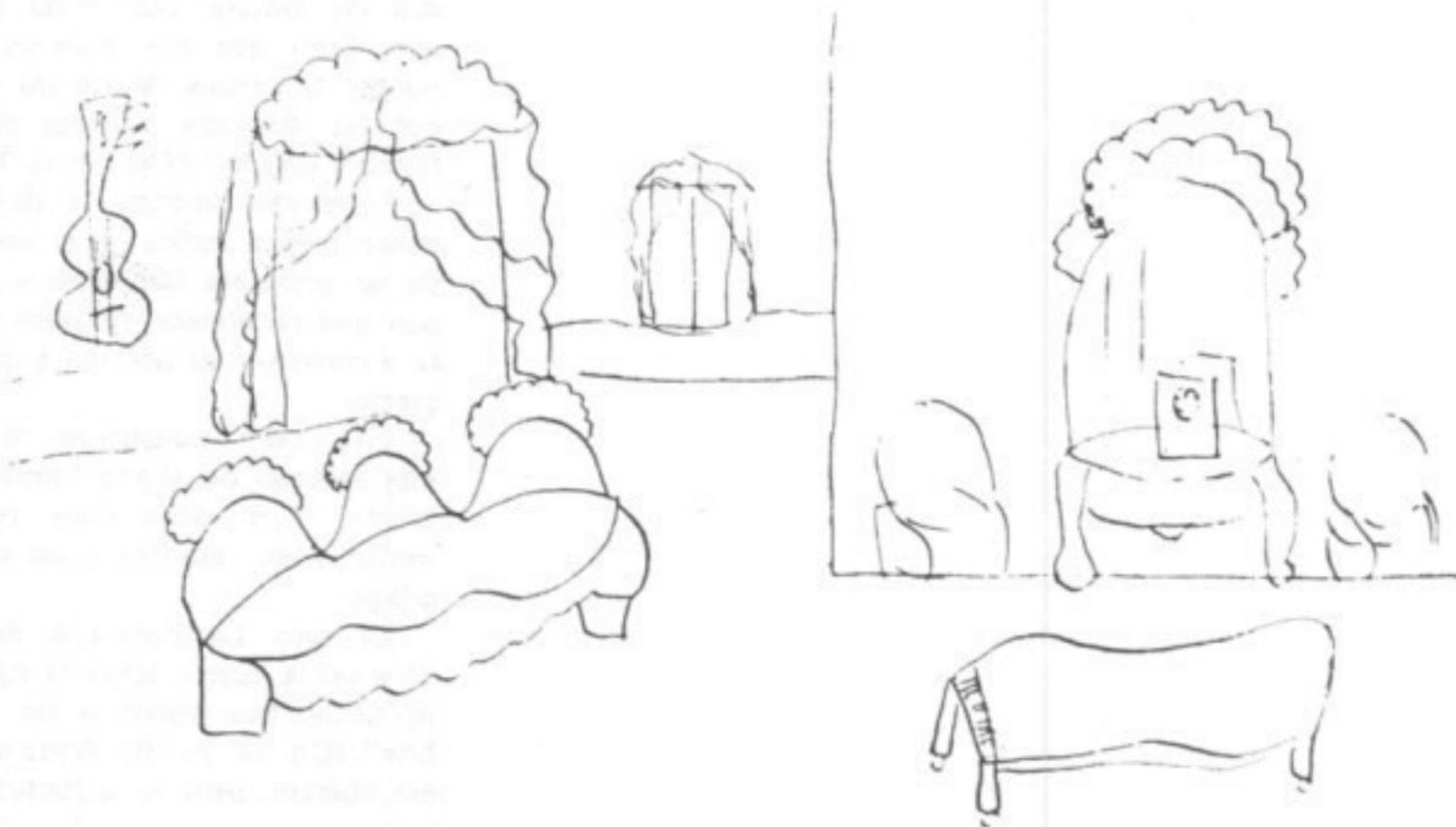
Pero de hecho subyace en el fondo de esta incertidumbre una visión acerca de la propia naturaleza tan cargada de limitaciones, de presiones fatales, que el ser hombre se convierte en una situación trágica.

La tragedia no se origina, pues, en un conflicto psicológico ni en un sino familiar. Es toda la persona, lo más hondo de ella, lo que se vivencia como desencadenante.

Evidentemente, el planteo de Lorca acusa una notoria individualidad, porque surge de su situación personal y no de una visión universal del ser humano, lo cual, evidentemente, lo distancia de Sófocles.

Todos los personajes lorquianos están signados por este sello del autor. Sus criaturas parecen encarnar siempre la misma palabra: imposible.

Lo trágico es en ellos una realidad ontológica.



Conclusión

Federico García Lorca ha dicho: "Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático.

Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias".

Su postura es clara. El se ha adentrado honda y vitalmente en la esencialidad de lo trágico. No necesitaba indagar en las fuentes, buscar en los libros. Lorca aprehende el meollo patético mirando hacia adentro. No va a Grecia, y sin embargo la encuentra.

No radica, a mi juicio, el valor máximo de un autor en resucitar un viejo contenido, sino en recrearlo. Y Lorca recrea la tragedia clásica, redescubre en él mismo la vieja esencia ática y la engarza en su ámbito y en su tiempo.

No creo que sea necesario, para valorar la obra de un autor, compararlo a modelos indiscutidos. Lorca, su teatro y su lírica, son valiosos de por sí, con o sin Grecia.

Pero evidentemente, reencontrar en un autor de hoy la problemática de la Grecia Clásica, y la esencialidad estructural y formal del suceso patético, puede dar más sólido fundamento a un juicio de valor acerca de su obra ■

Lecturas

Esquilo, "Tragedias", Bs. As., Ed. Losada, 1964.

Sófocles, "Dramas y Tragedias", Barcelona, Ed. Iberia, 1967.

Eurípides, "Las Diecinueve Tragedias", Méjico, Ed. Porrúa, 1966.

Federico García Lorca, "Bodas de Sangre", Bs. As., Losada, 1966.

Idem, "Yerma", Bs. As., Ed. Losada, 1965.

Idem, "La Casa de Bernarda Alba", Bs. As., Ed. Losada, 1966.

Idem, "Cinco Farsas Breves seguidas de Así que Pasen Cinco Años", Bs. As., Ed. Losada, 1960.

Bibliografía

C. M. BOWRA, *Historia de la Literatura Griega*, Méjico, Ed. del Fondo de Cultura Económica, 1964.

H. D. F. KITTO, *Los Griegos*, Bs. As., Eudeba, 1966.

R. MONDOLFO, *El Genio Helénico*, Bs. As., Ed. Columba, 1960.

R. MONDOLFO, *Momentos del Pensamiento Griego y Cristiano*, Bs. As., Ed. Paidós, 1964.

NIETZSCHE, *El Origen de la Tragedia*, España, Ed. Espasa-Calpe, 1964.

ARISTOTELES, *Poética*, España, Ed. Aguilar, 1963.

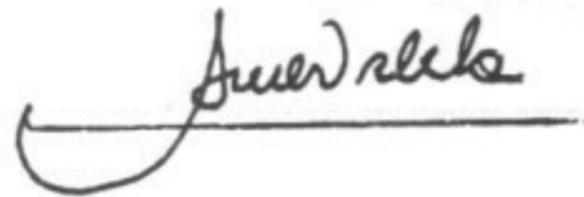
S. KIERKEGAARD, *Antígona, el sentido de la Tragedia*, Bs. As., Ed. Losange, 1954.

E. SCHLESINGER, *El Edipo Rey de Sófocles*, Instituto de Lenguas Clásicas, Textos y Estudios. Ministerio de Educa-

ción. Universidad Nacional de La Plata. Ftad. de Humanidades y Ciencias de la Educación. 1949.

I. ERRANDONEA, *Sófocles y su teatro*, España, Ed. Escelicer, 1942.

G. MURRAY, *Eurípides y su tiempo*, Méjico, Ed. del Fondo de Cultura Económica, 1949.



Profesora Ana Benda de Videla

Profesora en Letras, Universidad del Salvador. Profesora titular de Literatura Contemporánea, Universidad del Salvador. Adjunta de Literatura Española del Siglo de Oro, Universidad del Salvador. Autora de "Nosotros los jóvenes", Ed. Esnaola, Bs. As., 1965. Realizó estudios de especialización en Literaturas Europeas.