



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES I
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - ESPANHOL
JOSÉ HERÁCLITO PAULINO DA SILVA JÚNIOR

**TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA TRILOGÍA DE LA TIERRA ESPAÑOLA DE
FEDERICO GARCÍA LORCA**

FORTALEZA 2024

JOSÉ HERÁCLITO PAULINO DA SILVA JÚNIOR

TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA TRILOGÍA DE LA TIERRA ESPAÑOLA DE
FEDERICO GARCÍA LORCA

Trabajo de conclusión de curso presentado
al Curso de Letras Español Licenciatura de
la *Universidade Federal do Ceará* para la
obtención del título de graduado en Letras
Espanhol.

.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Inês
Pinheiro Cardoso

FORTALEZA 2024

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN	6
2. LA ESPAÑA DEL SIGLO XX: ENTRE FIESTAS Y FUEGOS (DIMENSIONES DE LA VIDA SOCIAL DE ESPAÑA EN SU MOMENTO).....	10
2.1 La Generación del 27.....	12
2.2 La Barraca: un proyecto cultural con el objetivo de concientizar la población rural	13
3. TRADICIÓN Y RUPTURA.....	15
3.1 La Trilogía Dramática de la Tierra Española y los maleficios de la tradición ...	17
3.1.1 <i>Bodas de sangre</i>	19
3.1.2 <i>Yerma</i>	21
3.1.3 <i>La Casa de Bernarda Alba</i>	23
4. CONSIDERACIONES FINALES	24
REFERENCIAS.....	26

RESUMEN

El presente trabajo tiene el objetivo de examinar la dicotomía tradición - ruptura como temas integrantes de las obras de la Trilogía de la Tierra Española, de Federico García Lorca, realzando los contornos temático-estructurales y las consecuencias de este enfrentamiento en el enredo de cada una de las piezas, notablemente, en sus finales. Por medio de la lectura de los textos dramáticos y con base en los aportes teóricos de Mario M. González (2013) y Agustín Basave Fernández Del Valle (1966), principalmente, y de ensayos que integran la inmensa fortuna crítica del poeta y dramaturgo español, dedicando atención también a sus biógrafos, en especial, a Ian Gibson (1987), construimos nuestras argumentaciones para llegar al entendimiento de que en esas tres obras, la fuerza de la tradición popular y de las costumbres naturales de la Andalucía rural, su geografía literaria, el apego inquebrantable a tales actúan como fuerza motriz de los conflictos con desenlaces trágicos.

Palabras llave: Literatura Española; García Lorca; Teatro; Tradición y Ruptura.

RESUMO

O objetivo deste artigo é examinar a dicotomia tradição-ruptura como tema integrante das peças da Trilogia da Terra Espanhola de Federico García Lorca, evidenciando os contornos temático-estruturais e as consequências deste confronto no enredamento de cada uma das peças, notadamente nos seus finais. Por meio da leitura dos textos dramáticos e com base nos contributos teóricos de Mario M. González (2013) e Agustín Basave Fernández Del Valle (1966), principalmente, e de ensaios que integram a imensa fortuna crítica do poeta e dramaturgo espanhol, atentando também para seus biógrafos, especialmente Ian Gibson, construímos nossos argumentos para chegar ao entendimento de que, nessas três peças, a força da tradição popular e dos costumes naturais da Andaluzia rural, sua geografia literária, o apego inabalável a ela atuam como força motriz de conflitos com desfechos trágicos.

Palavras chave: Literatura espanhola; García Lorca; Teatro; Tradição e ruptura.

1. INTRODUCCIÓN

“(…) *La tierra es el probable paraíso perdido.*”

Federico García Lorca

Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros, Granada, el 5 de junio de 1898. Pasó su infancia en Andalucía y, por ello, vivió intensamente la cultura y las costumbres de aquella región, además de que su sensibilidad le convirtió en un gran observador de ellas. A la edad de dieciséis años, en 1914, ingresó en la Facultad de Derecho, Letras y Filosofía de Granada. En 1919 se muda a Madrid, pasando a vivir en la Residencia Estudiantil, ambiente que resultó definitivo en su carrera. El autor español obtuvo fama y éxito debido, principalmente, a su amplia contribución literaria, destacando por su producción de dramas y poemas.

García Lorca era un artista completo, a su gran talento literario se sumó el talento para el dibujo y la música. Este último, mencionado en diversas biografías –suyas y de terceros –, como lo demuestra la autobiografía *Vida en claro*, del pintor y poeta malagueño José Moreno Villa, asistente de Alberto Jiménez Fraud, publicada en México, en 1944, en la que dice el autor: “No todos los estudiantes le querían. Algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él. No obstante, cuando abría el piano y se ponía a cantar, todos perdían su fortaleza.” (Moreno Villa, 1944, p.145)

Gracias a esta formación académica y artística, no es difícil suponer que García Lorca supo introducir en sus obras elementos de la cultura clásica junto a las tradiciones rurales españolas. El autor, claramente, buscó ahondar en sus raíces, al componer sus obras, en las que evoca al hombre rural y a la cultura popular española. Estos elementos, gracias a su riqueza, tanto sensible como simbólica, estribaban en una longeva tradición. Quizás por la presencia constante de la materia tradicional, enfrentada a la desobediencia propia de los deseos de cambio (la libertad a la frente), en la literatura de Lorca se encuentran temas trágicos, destacados a través de las costumbres y creencias de la sociedad andaluza de la primera mitad del siglo XX.

Pese a su corta vida, la biografía, tanto como la obra, de García Lorca es objeto de interés de autores, críticos e historiadores de literatura. Su vida misma se ha convertido en películas, documentales, biografías e, incluso, cine biografías. Algunas de las biografías son bastante voluminosas y muy conocidas, como las de Ian Gibson (1987) y José Luis Cano y Leopoldo de Luis (1963). La inmensa fortuna teórica

dedicada a la obra del escritor comprueba, cabalmente, su valor, aunque represente un elemento intimidador a quienes desean volcarse sobre ella. De su poesía se ocuparon los mayores críticos de la literatura española y de otras partes del mundo, su teatro, por otra parte, no se queda atrás. En especial, su tríada dramática que se consagró como Trilogía Dramática de la Tierra Española¹. Las obras que la integran - *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La Casa de Bernarda Alba* -, desde sus primeras representaciones, suscitaron calurosos debates en medio a la crítica y por parte del público, no obstante, su aclamación. Cada una de ellas enfrentó el rechazo y el descontento de los más conservadores, hecho que resulta muy importante en su vida literaria. Ejemplo de los tumultos por ellas suscitados, se representa en *Muerte en Granada* (1996)², del director de cine portorriqueño Marcos Zurinaga, cuando exhibe, en su película, lo que sería una puesta en escena de *Yerma*, en el teatro, específicamente en el momento en la que la Vieja le dice a Yerma: - “Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar.” (GARCIA LORCA, 1991, p.18). En este momento, la película muestra una gran conmoción y una actitud de rabia por parte del público que está en el teatro y que, entre gritos de protesta, no permite que la representación siga adelante, haciéndose necesaria la intervención del propio Lorca para que se pudiese continuar la presentación, aunque con un público reducido, a la altura.

Quizás parezca paradójico que el gran autor que fue Lorca encontrara en elementos de la tradición popular el más harto alimento para su quehacer literario, una vez que claramente desafiaba lo que pudiera coartar la libertad, no obstante, habrá que entender que la conexión que mantiene el autor con la tradición se da a través de sus temas y símbolos, y que sus vestidas se dan a las costumbres fosilizadas que, no raro, llevan a la fosilización de la vida social misma.

Según la crítica literaria, el teatro de García Lorca se divide en teatro menor, teatro de ensayo y teatro mayor. En el teatro menor se destacan las farsas como

¹ Según Mario González (2013), esta designación, que utilizaremos en adelante fue la que se consagró entre la crítica.

² *Muerte en Granada*. Dirección: Marcos Zurinaga. Producción: Enrique Cerezo. España: Antena 3 Televisión, 1996.

Tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita (1922)³, *El retablillo de Don Cristóbal* (1931), *La zapatera prodigiosa* (1926-1933) y *El Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928). Otras obras que se encajan en esta categoría, o no tuvieron éxito o siquiera llegaron a ser representadas. El teatro de ensayo está formado por obras de experimentación que nunca llegaron a ser escenificadas durante la vida de Lorca, eran cortas y con diálogos rápidos, además, el propio autor sabía que eran piezas que sufrirían el rechazo de los palcos, así que las imaginaba como un teatro que solamente podría ser comprendido futuramente (GONZÁLEZ, 2013). Se puede dar como ejemplo *El Público*, escrita hacia 1930, que sale a la luz solamente en 1970 y que es llevada al palco el año siguiente, por universitarios. Pese a la extensa lista de obras que compuso Lorca, no se puede negar que será con *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, que el autor se universaliza. La profundidad con que tratan estas obras los problemas humanos las hace trascender las tradiciones rurales españolas, materia que las constituyen.

Será esta triada dramática mencionada que integra su llamado teatro mayor, el objeto de estudio del presente trabajo.

En España, decenas de autores escribieron acerca de García Lorca, entre ellos, destacamos a Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres que, en su *Manual de Literatura Española* (1980), crearon la clasificación ya mencionada para su teatro (teatro mayor, teatro menor y teatro de ensayo), utilizada hasta los días actuales. Muchos de esos estudios ya se encuentran disponibles en plataformas virtuales. En la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se pueden encontrar fácilmente decenas de trabajos, de autoría diversa sobre la obra del autor

En Brasil, la fortuna crítica de García Lorca cuenta con muchos textos, ensayos, tesis académicas, pero nos interesa destacar *A Trilogia da Terra Espanhola* (2013), de Mario Miguel González, libro en el que su autor hace una cuidadosa revisión del teatro lorquiano, centrándose, como bien dice su título, en las tres obras de García Lorca aquí estudiadas. No hemos tenido contacto con otros libros de autores nacionales sobre el escritor español, aunque abunden artículos, capítulos de obras e trabajos académicos. Estos últimos tienden a actualizar la fortuna crítica pues se renuevan constantemente. Sobre la Trilogía o alguna de sus obras, podemos

³ Sobre algunas obras de García Lorca, referidas en este párrafo, no hay consenso sobre la exactitud de su composición, razón por la cual aceptamos las fechas constantes en *A Trilogia da Terra Espanhola*, de Mario González como correctas.

mencionar la tesina de Leandro Jesús de Malaquias, titulada Confinamento, amor e loucura em *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, defendida en la Universidade Federal de Uberlândia. Ya cotejando teatro y poesía, una reciente publicación, de 2020, del alumno de doctorado Roberto Luis Medina Paz, del programa de posgrado en Literatura, de la Universidade de Brasilia, UNB, revisita en *Bodas de Sangre* y en *Poeta en Nueva York*, el concepto de creación/autoría. Como contribución a la traducción para el portugués del teatro de Lorca, Luciana Ferrari Montemezzo tradujo la Trilogía Dramática de la Tierra Española, como parte de su tesis de doctorado (en la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) en 2008. Esta tesis se convirtió en un libro entre los años de 2019 y 2020.

Por todo lo anteriormente expuesto, se puede entender la razón por la que escribir acerca de la obra del autor andaluz pueda resultar intimidador. ¿Qué se puede decir de nuevo acerca de una obra tan larga y ampliamente estudiada? ¿Se puede, desde un lugar de habla específico, como el nuestro, añadir alguna cosa que represente un nuevo aporte? En todo caso, su obra parece ejercer una cierta fascinación, tal vez sea justamente lo actual que resulta la obra dramática de García Lorca y la familiaridad que los elementos a los cuales el autor evoca, con frecuencia en ella, y que explican la seducción que sigue ejerciendo sobre los lectores. Si por un lado Lorca recurre a los elementos más acusados de su cultura (andaluz), quizás un tanto anacrónicos, en la contemporaneidad, lo hará infundiéndole a las circunstancias una perennidad propia de los conflictos más acuciantes de la humanidad, en todos los tiempos. También lo hará con lo que, a principio, parecería muy particular de su cultura inmediata. “Si quieres ser universal, comienza por pintar tu aldea”, dijo Tolstoy, y eso parece ser el caso del poeta y dramaturgo nacido en Fuentevaqueros, en medio a la cultura andaluz, aunque lo hará en algunas obras mucho más que en otras.

Observar este sutil juego de atracción y enfrentamiento de la tradición en la obra de Lorca es el acometido de nuestra investigación. Para someter al examen las tres obras, resulta necesario rescatar la literatura de la España de Lorca, tema del que tratamos en el Capítulo 2: La España del siglo XX: Entre fiestas y fuegos, para lo cual, acudimos a la historiografía literaria, sobre todo Javier Paniagua. Luego presentamos, en el Capítulo 3, intitulado Tradición y Ruptura, la problematización de los conceptos que titulan el capítulo, en seguida, haremos un breve resumen de las tres obras,

aprovechándolos para realzar en ellas los aspectos que evocan la dicotomía tradición y ruptura, elementos que, según entendemos, enfrentados, son responsables por el desenlace de sus tramas. Para este examen, elegimos como aporte principal a Mario Miguel González, que en su obra *Trilogía da Terra Española de Federico García Lorca* (2013), publicada póstumamente, se dedica al análisis del teatro lorquiano, más específicamente, a las tres obras aquí examinadas. En su texto, González reconoce lo esenciales que son estas piezas para que se pueda comprender, de manera más profunda, la obra del autor español. Acerca de las tradiciones del Pueblo andaluz nos valemos de la obra del autor mexicano Agustín Basave Fernández Del Valle, que en su obra *Visión de Andalucía* (1966), describe y comenta acerca de la cultura, estilo y el paisaje andaluz. Finalmente, avanzamos hacia la última parte de este trabajo, cuando, en nuestras consideraciones finales, que dan cuenta de la inagotabilidad de temas que la obra del autor andaluz evoca y de la pertinencia de nuestros propios hallazgos.

Cuanto a esta introducción, en ella buscamos dar cuenta de los motivos que nos animan a examinar la obra de García Lorca, entre tantas opciones que el estudio y la lectura de la literatura española nos ofreció a lo largo de nuestra formación académica. Actualizamos también la bibliografía sobre la obra de García Lorca, tratando de, muy someramente, reportarnos acerca del estado de la cuestión. Anticipamos el tema de cada capítulo y, en cada uno, a través de los soportes críticos bibliográficos, establecemos las líneas de investigación.

2. LA ESPAÑA DEL SIGLO XX: ENTRE FIESTAS Y FUEGOS (DIMENSIONES DE LA VIDA SOCIAL DE ESPAÑA EN SU MOMENTO)

*“Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.”*

Federico García Lorca

En las primeras décadas del siglo XX, España era una sociedad que seguía hábitos y costumbres antiguos. En 1931 el 32,4% de una población de veinticinco millones era de analfabetos, además de que no estaba entre los países más avanzados de Europa, sufría con una grave crisis social, económica y cultural, aunque pocos eran los países en mejor situación.

La España atrasada, con su agricultura de casi subsistencia para la inmensa mayoría de los campesinos con escasa o nula instrucción, anclada en las viejas costumbres y con folklore popular tan alabado por los escritores extranjeros que la visitaban, contrastaba con los inicios del crecimiento industrial, la modernización de las ciudades, el intento de engarzarse con las costumbres filosóficas y científicas europeas y la liberación de las costumbres. (PANIAGUA, 1987. Pág. 28)

A la época, España pasaba por un momento de división social – de ideas y de clases - muy grande, como ejemplo de ello, la pugna clericalismo vs anticlericalismo representaba un divisor en una misma capa social y entre ellas. Aunque gran parte de la población fuera católica, las injusticias sociales sostenidas y apoyadas por los líderes religiosos desagradaban a muchos.

Republicanos, socialistas y anarquistas rechazaban el clericalismo reinante en muchas capas sociales. [...] La mayoría de los obreros filiados a los sindicatos repudiaban el papel del clero como guía del comportamiento familiar y social, no rechazaban las ideas religiosas predicadas por los evangelios, sino el clero que respaldaba la injusticia social. (PANIAGUA, 1987. Pág.33)

Las divergencias, enfrentamientos y crisis llevarían más tarde a asesinatos y humillaciones que culminaron en una guerra en la que se enfrentaron los connacionales. La llamada Guerra Civil Española⁴ humilló y exterminó pueblos y comunidades, y hasta su fin segó la vida de cerca de 500 mil españoles. Los fantasmas de este pasado próximo asombran a los españoles hasta los días actuales, cuando se crearon proyectos para financiar la exhumación de cuerpos, tirados en fosas comunes, en locales desconocidos, con el objetivo de sanar las heridas dejados por los tiempos de la dictadura de Francisco Franco, general que asumió el poder después de sublevarse en contra de las fuerzas constitucionales democráticas.

En esta época de división y conflictos, los intelectuales de España tuvieron un papel muy importante en el intento de desarrollo social del país. Era grande el compromiso político y social que tenían, de forma que surgieron varios proyectos que afirmaron este compromiso, uno de ellos fue, quizás el que hizo convergir a muchos de los que serían los grandes nombres de la intelectualidad de España, el proyecto de la Residencia Estudiantil.

La Residencia Estudiantil fue una iniciativa educativa dirigida por Alberto Jiménez Fraud, profesor y pedagogo español. La Residencia luego se mostró muy

⁴ La Guerra Civil española fue un conflicto armado que tuvo lugar entre 1936 y 1939 entre los republicanos, que defendían la Segunda República, y los nacionalistas, liderados por Francisco Franco, que se saldó con una violencia extrema, represión y una importante intervención internacional.

importante para una más amplia formación de aquellos jóvenes estudiantes y como se verá, permitió que ellos conviviesen y consolidasen una generación muy activa culturalmente. La iniciativa empezó de manera modesta, con una disponibilidad de apenas quince dormitorios que recibían a los estudiantes que llegaban a Madrid. Antes, esos estudiantes tenían que vivir en casas de huéspedes.

El nuevo albergue se proponía remediar, de manera modesta, algunas de estas deficiencias al ofrecer a sus inquilinos un alojamiento confortable, tutoría extraoficial y un beneficioso contacto entre personas de distintas disciplinas. (GIBSON, 1987. p.149)

Gibson (1987) añade que la iniciativa se mostró exitosa y tenía apoyo de importantes figuras intelectuales de España, tales como Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset. Luego fue necesario ampliar el proyecto que, en su auge, llegó a tener cinco pabellones, un sótano, donde se encontraban los laboratorios, un comedor y un amplio salón donde los estudiantes tendrían contacto con las más destacadas figuras de la cultura de España y Europa.

El director y sus colaboradores se consideraban misioneros de la causa de una nueva España, y durante veintisiete años, hasta que la Guerra Civil puso fin a la aventura, la Residencia formaría a centenares de jóvenes imbuidos de los ideales de sus fundadores. (GIBSON, 1987. p. 149)

La Residencia Estudiantil ha sido un proyecto bastante innovador en tanto que no constituyó apenas un espacio físico, que, por casualidad abrigó una generación con ideales afines, sino que fue un proyecto anticipadamente pensado para proporcionar que eso aconteciera.

2.1 La Generación del 27

De las interacciones y grandes amistades hechas en los años en la residencia estudiantil nació, más adelante, lo que se conoce como Generación del 27, también conocida por "Generación de la amistad". Entre la nómina de sus más insignes integrantes están Pedro Salinas, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guillen y, claro, Federico García Lorca. Aunque los nombres más famosos sean de figuras masculinas, también hubo mujeres integrantes de esta generación que quedaron conocidas como Las Sinsombrero, etiqueta que derivó del acto, considerado subversivo, de sacarse el sombrero en público por aquellas mujeres. Margarita Manso y Maruja Mallo, junto con García Lorca y Salvador Dalí, desfilaron por las calles sin sombrero y en la ocasión los paseantes los apedrearon e insultaron. De hecho, la sociedad española de la época era bastante machista y figuras como

Ernestina de Champourcín, María Teresa León, Concha Méndez, Maruja Mallo, María Zambrano, Rosa Chacel, Josefina de la Torre y Marga Gil Roësset tuvieron poca atención en antologías y manuales de arte, en los que la prevalencia masculina se hizo patente.

De la Generación del 27, varios de sus escritores e intelectuales dejaron sus nombres marcados en las artes y, en especial, en la literatura española del siglo XX. Esta denominación que prevaleció para el grupo - Generación del 27 -, se debió a las conmemoraciones del fallecimiento de 300 años de Luis de Góngora, poeta de quien aquellos jóvenes se sentían deudores y cuyo nombre deseaban rescatar y ensalzar. Ya entre los nombres más contemporáneos, los integrantes de la Generación admiraban e idolatraban al poeta Juan Ramon Jiménez. Eran jóvenes y de mayoría burguesa y liberal, pero no rechazaban nada y rescataron la tradición popular, de manera que pasaron por diferentes fases de las que destacan tres. La primera está marcada por el uso de la metáfora, como vehículo para la búsqueda de la belleza. En la segunda, se siente la influencia del poeta chileno Pablo Neruda. Por fin, con la llegada de los años 30, lo lírico y lo épico ganan fuerza, principalmente a causa de las tensiones políticas de aquellos tiempos. Vale señalar que, aunque fuera un movimiento, los integrantes de este no tenían necesariamente un estilo idéntico entre ellos, sino que había un sentimiento de humanidad y comprometimiento con la España de aquel entonces. Querían “iluminar” la España inmersa, luego después, en fuego.

Por la cultura y erudición de los integrantes de este movimiento, hay representaciones de sus integrantes en los más distintos géneros, aunque entre ellos se preserven algunas características compartidas, como los temas tabúes, las temáticas humanas, como el amor y la libertad, la experimentación e innovación, las bases en el siglo de oro y el comprometimiento con el pueblo, con la denuncia, la protesta y la justicia.

El compromiso con lo social sería basilar en el más célebre integrante del grupo, para Lorca el teatro era una fuerza activa de transformación, capaz de cambiar la sociedad y el pensamiento del pueblo, capaz de retirar el ciudadano común de la ignorancia. A partir de este pensamiento surgió el proyecto de teatro itinerante conocido como La Barraca.

2.2 La Barraca: un proyecto cultural con el objetivo de concientizar la población rural

La Barraca fue un grupo dirigido por Lorca. Se trataba de un teatro universitario compuesto por estudiantes actores, que recibió apoyo e inversión del gobierno español, en el inicio de la década de 30. El grupo viajaba por España llevando presentaciones de teatro y cultura a los ciudadanos comunes, en su mayoría, habitantes de la zona rural. Este era el público a quien originalmente se destinaba el teatro por ellos representado, ya que los grupos dominantes habían alejado el teatro de los menos favorecidos, de manera intencional, con el objetivo de manutención del *status* de dominación.

Como esperado, el grupo no era bien visto por los conservadores – los monarquistas – que intentaban obstaculizar el camino de La Barraca siempre que posible, además de llamarlos comunistas a los actores y demás integrantes. Las jóvenes que hacían parte del grupo sufrían con los prejuicios y eran llamadas de prostitutas, por viajar en compañía de tantos hombres.

Si los republicanos estaban ilusionados ante la perspectiva de un teatro estudiantil que se moviera de un extremo a otro del país, llevando cultura a los pueblos, los de la extrema derecha comenzaron muy pronto a atacar el proyecto, mera tapadera, según ellos, para la diseminación de propaganda marxista inspirada por el “ateo judío” (Fernando) De los Ríos. Los ataques iban dirigidos especialmente contra el subsidio gubernamental. (GIBSON,1987, pág. 515)

Pese a estas acusaciones, el grupo llevaba a la audiencia popular obras del Teatro Clásico español, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca fueron algunos de los autores cuyas obras se representaban. No se puede decir que el teatro barroco fuera exactamente un teatro subversivo. Pocas fueron las obras que no pertenecían a este período.

Más allá de los objetivos pedagógicos de La Barraca, resultaba inevitable que fuese un vehículo propagandístico, pero no hacia el público al que estaba destinada, como escuela ambulante de teatro, sino ante la opinión pública internacional. La perspectiva histórica ha permitido desvelar que, efectivamente, "La Barraca" fue una de las mejores cartas de presentación de la Segunda República. Y, de alguna manera, es probable que lo siga siendo.

Cabe anticipar aquí que la posición de dirección de García Lorca en La Barraca y el hecho de que la compañía fuera subvencionada por las políticas culturales del entonces gobierno republicano, lo vinculara a este, según las fuerzas sublevadas. Es sabido que ello ha sido razón de indisposición en contra del escritor, los golpistas conservadores ya consideraban el pensamiento progresista de Lorca como peligroso

y rebelde. De ahí que la la ejecución del autor, el 19 de agosto de 1936, por dichas fuerzas, sería una decisión mentada.

3. TRADICIÓN Y RUPTURA

“...las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela”

(Federico García Lorca – La Casa de Bernarda Alba)

La España de inicios del siglo XX era, como se ha visto, un país que arrastraba una tradición cultivada durante siglos, de estratificación social muy marcada. Como un país fuertemente agrícola, estaba muy arraigado a las tradiciones. Era conservador, clerical y patriarcal, pese al régimen republicano vigente que se empeñaba en promover mudanzas. De esta manera, los temas que retrataban esa realidad eran bastante comunes en la literatura, en general, y fueran por ella, directa o indirectamente tratados. La obra de García Lorca no quedó inmune a ello, desde los comienzos tenido como un autor apolítico, Lorca va, poco a poco, estableciendo una relación de mayor cercanía al estado de las cosas y a las causas de sostenimiento de una realidad muy desigual. Para tratar de esas causas y de sus síntomas, en su Trilogía Dramática de la Tierra Española, el autor parece elegir como uno de sus ejes argumentativos, la dicotomía tradición vs ruptura.

Importa aclarar que en la dicotomía que encabeza este capítulo, la palabra tradición se entiende en su sentido de **“Noticia de un hecho antiguo *transmitida por tradición; Doctrina, rito, costumbre, etc. conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos.*”**⁵

La importancia de aclarar este hecho es para que no se confunda este significado, vinculado a los hábitos y las costumbres de una sociedad, con otros sentidos también atribuidos al vocablo. Esto porque a la tradición literaria, por ejemplo, García Lorca le tiene respeto, a punto de que la Generación del 27, que integró, tiene en Góngora la razón misma de la definición de su nombre⁶. De la misma forma, La Barraca representó muchas obras del teatro barroco. Conviene aquí recordar que,

⁵ TRADICIÓN in: RAE – Diccionario de la lengua española <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=form> – acceso en 10/09/2024.

⁶ Según ya explicado en el capítulo 2.

aunque su teatro sea riquísimo y muy amplio, eso no supone que inauguraba formas innovadoras o originales ya que formalmente no era muy diferente del teatro clásico español. Esa manutención de las formas clásica orientó el llamado teatro mayor de García Lorca, es decir, las piezas que lo hicieron más famoso. Su experimentalismo formal, como ya se mencionó, se da en obras menos conocidas. Así, cabe aclarar que la ruptura, tal como aquí la tratamos, no atiende a cuestiones de naturaleza formal en las obras abordadas, sino que apunta a una perspectiva interna de los textos, a lo que sería fundamentalmente temático.

Frente a todo lo que aludimos en el párrafo anterior, cabe aclarar que García Lorca no es un autor panfletario, tampoco será en las obras de la trilogía, un simple imitador de la tradición. Esta obra tiene su firma y jamás parece condescender con lo fácil o la simpleza. Se conoce su teatro como un teatro poético, y a este respeto los críticos tejen consideraciones que contemplan lo aspectos de forma y de contenido. Según González (2013) el hecho de que Lorca fuese un poeta, pintor y músico traía a su teatro un amplio sistema de signos teatrales (sonidos, música, movimientos, gestos, luces, colores etc.). Para otros, los personajes y lo que ellos dicen, los contextos y el eje metafórico es lo que forma lo poético en la obra del autor. Es a través de todos esos recursos, propios de la literatura, que Lorca recrea la realidad. Según González (2013):

Federico utilizó el mismo recurso en las más diversas formas dramáticas no para reproducir una realidad, sino para representarla en toda la complejidad de sus dimensiones. Esa realidad era su España, secularmente dominada por fuerzas interesadas en la manutención de un *status quo* tan secular como perverso. Por eso su teatro fue una denuncia que incomodaba profundamente a los representantes de esas fuerzas. (GONZÁLEZ, 2013, p.12. Traducción nuestra)⁷

El llamado Teatro Mayor de García Lorca, exploraba temas muy presentes en la sociedad tradicional española, entre los cuales, destacan la defensa del honor, el amor imposible y la libertad. Estos temas interesaron a muchos escritores españoles a lo largo del tiempo, quizás porque España ha sido muy marcada, históricamente, por una obsesión a cerca del honor como “honra opinión”, es decir, no importa que uno haga, sino que muestra a la sociedad y lo piensan de uno las personas.

⁷ Federico utilizou o mesmo recurso nas mais diversas formas dramáticas não para reproduzir uma realidade, mas para representa-la em toda a complexidade de suas dimensões. Essa realidade era a sua Espanha, secularmente dominada por forças interessadas na manutenção de um *status quo* tão secular quanto perverso. Por isso seu teatro foi uma denúncia que incomodava profundamente os representantes dessas forças

La cultura de origen de Federico García Lorca, en pleno siglo XX (como por lo demás, la sociedad española en general), no se había desechado de ese mal, así como de muchos otros, causantes de los síntomas de los que padecerán sus personajes, como tiranos o víctimas. Como un agudo observador que creció en medio a esa cultura, en su literatura creó situaciones límites en las que se desafiaban las convenciones morales y sociales de su tiempo, resultando, casi siempre en violentos enfrentamientos con resultados trágicos o dramáticos. Como jamás supo callarse ante las injusticias o frente a lo que atestiguaba, su final fue trágico como el de sus personajes.

Por eso fue una de las primeras víctimas de la reacción insurgente en España. Por eso y porque su arte, sobre todo el que irrumpía en los escenarios, era portador de un mensaje de claro valor político y social. Este mensaje, transmitido en un lenguaje a la altura de las vanguardias literarias europeas, era un peligro para la sociedad de apariencias, privilegios y dogmas en la que se basaban injusticias seculares. (GONZÁLEZ, 2013. P. 12. Traducción nuestra)⁸

Pero sus observaciones no registraron apenas los aspectos trágicos de una sociedad anclada en valores anacrónicos, a él le interesó enormemente las tradiciones populares y el folclore de su gente - formando parcerías con el músico Manuel de Falla -, a punto de empapar mucho de su poesía, sobretodo ella, en la sonoridad propia de esa tradición y aún su llamado "teatro menor". No obstante, la veta poética de Lorca acapara también la Trilogía. *Yerma*, por ejemplo, también se benefician mucho de elementos festivos de la cultura popular. Un buen ejemplo de ello se puede "oír" en la escena de las lavanderas, cuando entonan cancioncillas que alivian su labor. En *Bodas de Sangre*, las indicaciones escenográficas indican paisajes muy pintorescas y detalladas que evocan una geografía bien típicamente local. También la opción por la métrica popular de los versos que, junto a la prosa, integran las obras, da clara indicación de esta vena popular del autor.

3.1 La Trilogía Dramática de la Tierra Española y los maleficios de la tradición

⁸ Por isso mesmo, foi uma das primeiras vítimas da reação insurgida na Espanha. Por isso e porque sua arte, especialmente aquela que estourava nos palcos, carrega uma mensagem de claro valor político e social. Essa mensagem, veiculada numa linguagem à altura da vanguarda literária europeia, era um perigo para a sociedade de aparências, privilégios e dogmas em que se apoiavam seculares injustiças. (GONZÁLEZ, 2013. P. 12)

Bodas de Sangre (1932), *Yerma* (1934) y *La Casa de Bernarda Alba* (1936), escritas en la primera mitad del siglo XX, en un período estuvo marcado por la sangrienta Guerra Civil española y la resistencia cultural de las artes en medio a la represión intelectual, reúnen temas que dicen mucho de aquel tiempo.

Las obras, ambientadas en una geografía rural, traen protagonistas femeninas, lo que no deja de ser una elección consciente del autor, frente a una sociedad fuertemente patriarcal y marcada por la misoginia.

Los personajes femeninos viven diversas situaciones y conflictos sociales y psicológicos, mientras intentan sobrevivir en una sociedad rural patriarcal, con sus dogmas religiosos y reglas de conducta social muy limitadoras, en la que la figura de la mujer era considerada un ornamento. Los personajes tienen sus vidas destruidas por las imposiciones sociales, ya fuese por enfrentarse a estas imposiciones, ya porque, simplemente, no consiguen atenderlas.

Las obras están cargadas de elementos de la tradición rural española y se alimentan de aquella realidad. En *Bodas de Sangre*, por ejemplo, el enredo se inició a partir de un hecho real que llegó a estar en los periódicos de la época. La geografía y las costumbres que evocan, sin embargo, no limita el alcance de las historias y de sus personajes. No cabe duda, sin embargo, que, apelando a este acervo de elementos populares, tan peculiares y propios, paradójicamente, Lorca logra trascender, con sus temas profundamente humanos, lo pintoresco o localista, como destacó Del Valle al afirmar:

Los andaluces, especialmente conformados para el goce y para la fiesta, buscan la felicidad con un "pathos" peculiar. Y cuando las situaciones cerradas les niegan ese estado de plenitud que anhelan, surge la lucha, la derrota, la muerte... Es la eterna tragedia de un destino humano que se estrella ante sus límites. «Bodas de Sangre», «Yerma» y «La casa de Bernarda Alba» son tragedias rurales que recogen la tensa problemática de la existencia auténtica del pueblo andaluz. A Federico García Lorca le duele la tierra, los hombres -carne y espíritu- de su pueblo. Y nos transmite su terror y su piedad. Las motivaciones más profundas de estas tragedias lorquianas, están ahí, fuera de la ficción, en la vida andaluza. Pero los supuestos existenciales últimos, de esta tragicidad andaluza, son universales. (BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, 1966. p.143)

Se puede decir que el autor buscaba mostrar justamente que la manutención de esta manera de vida, anclada en costumbres tan antiguos, reacios a nuevas posibilidades y maneras de vivir, conducía a una vida de infelicidad e, incluso, a finales trágicos. En los enredos, los personajes son guiados por lo que demanda la tradición, de manera que su conducta no siempre parte de un deseo personal e íntimo, apenas,

sino por lo que se espera que hagan. Es como si estuviesen irremediabilmente presos a esta expectativa general en torno suyo, como veremos en cada caso, a la medida en que se presentan los resúmenes de cada obra.

3.1.1 *Bodas de sangre*

La obra más conocida de García Lorca y también la primera representada fuera de España, *Bodas de sangre* (1932) retrata una situación trágica derivada de una boda arreglada entre las partes alejando a la novia de las decisiones. Se trata de unas bodas que se ajustan con base a las condiciones socioeconómicas de las familias.

La obra se divide en tres actos y siete cuadros, estrenó en Madrid y Buenos Aires, en 1933. Empieza con una escena donde se presentan el Novio y su madre, de pronto sabemos que ella es una viuda y que aún sufre a causa de las muertes de su marido e hijo mayor. Este hecho hace con que la Madre del novio se preocupe y actúe de forma algo sobreprotectora, con relación a su único hijo, el que está a punto de casarse. Tanto él como la Novia hacen parte de familias pudientes y, justamente, es ese arreglo es lo que dice la regla social: uno tiene que casarse con alguien que pertenezca a una familia con semejante condición económica. Además, existe un conflicto anterior entre la familia del Novio y la de Leonardo:

MADRE. - ¿Tú conoces a la novia de mi hijo?

VECINA. - ¡Buena muchacha!

MADRE. -Sí, pero...

VECINA. -Pero quien la conozca a fondo no hay nadie. Vive sola con su padre allí, tan lejos, a diez leguas de la casa más cercana. Pero es buena. Acostumbrada a la soledad.

MADRE. - ¿Y su madre?

VECINA. -A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido.

MADRE. -(Fuerte.) Pero ¡cuántas cosas sabéis las gentes!

VECINA. -Perdona. No quise ofender; pero es verdad. Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa.

MADRE. -Es que quisiera que ni a la viva ni a la muerta el cono cierra nadie. Que fueran como dos cardos, que ninguna persona les nombra y pinchan si llega el momento.

VECINA. -Tienes razón. Tu hijo vale mucho.

MADRE. -Vale. Por eso lo cuido. A mí me habían dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo.

VECINA. - Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años, con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo.

MADRE. - ¿Cómo te acuerdas tú?

VECINA. - ¡Me haces unas preguntas! ...

MADRE. -A cada uno le gusta enterarse de lo que le duele. ¿Quién fue el novio?

VECINA. -Leonardo.

MADRE. - ¿Qué Leonardo?

VECINA. -Leonardo el de los Félix.

MADRE. -(Levantándose.) ¡De los Félix!

VECINA. -Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

MADRE. -Es verdad... Pero oigo eso de Félix que llenásemme de cieno la boca (Escupe) y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar. (GARCIA LORCA. 1987, p.12-13)

En este fragmento tenemos muchas informaciones, ya sabemos que según el tema de las tradiciones el pasado está condenado a repetirse; la sangre es muy importante, carga la tradición, así que el hecho de que la madre de la Novia no quiera a su marido, nos dice o sugiere que lo mismo va pasar con su hija. De la misma manera, la Novia había tenido un noviazgo, como queda explícito en los diálogos anteriores, y eso no era bien visto a los ojos de la sociedad. Por fin, tenemos a Leonardo, el antiguo novio. Una vez que este hacia parte de la familia que mató al padre y al hermano del Novio, tenemos a un pasado que representa nuevamente un conflicto.

Allí están los conflictos de la obra, la Novia no quiere al Novio, de manera que está infeliz e insatisfecha. Ella está enamorada de su primo, Leonardo, que, diferente del Novio, no es pudiente y hace parte de una “familia de asesinos”, según la Madre del novio. La boda va a ocurrir solamente para atender a disposiciones ajenas a la Novia, siguiendo una regla o convención social.

En esta obra la cuestión de los roles sociales se hace tan importante que los personajes son nombrados a partir de su rol, con excepción de uno, Leonardo. Según Mario González (2013), este personaje aparece nombrado precisamente por ser la personificación del deseo, que va contra la tradición. Aquí se nota los indicios no apenas temáticos o de enredo de la dicotomía tradición x ruptura, sino la expresión lingüístico-literaria de ello, en el “bautismo” del personaje Leonardo.

La trama se desarrolla a partir del conflicto entre deseo individual de los personajes principales vs. el cumplimiento de las obligaciones regidas por las tradiciones sociales. Ese enfrentamiento se deflagra con la huida de la Novia con Leonardo. A partir de eso, la reacción del Novio afrentado, que decide ir en persecución a ellos, cuenta, inmediatamente, con el apoyo de los invitados, su madre, a la frente:

Novio (*entrando*). - ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?

Madre. - ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quien tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...

Voz. – Aquí hay uno.
 Madre (*al hijo*). - ¡Anda! ¡Detrás! (*sale con dos mozos*) ...
 (GARCÍA LORCA, 1987. p.54)

Los mandatos sociales y valores de esta sociedad les obligan a los personajes a cumplir cosas que no quizás no quieran necesariamente hacer, creando la tensión entre deseo y obligación. Eso ocurre también en el plan de los amantes que escapan. Pese a todos los obstáculos con los que se enfrentarán, deciden huir, lo que atrae desgracia y muerte. La decisión de seguir la fuerza de su deseo, implica una renuncia a sus roles sociales y una ruptura frente a la tradición. De esta forma, el final de ellos resulta trágico. La obra enfrenta al público con una realidad adversa y dura, quedan patentes los síntomas de que padece una sociedad presa a ciertos valores tradicionales, en el esfuerzo vano de quienes intentan enfrentarse a ellos, lo que puede costar mucho más que la honra, la vida misma.

3.1.2 *Yerma*

Yerma (1934) se estrenó en el 1934 y nos presenta una trama dividida en tres actos en los que se nos cuenta una tragedia de ambiente rural protagonizada por una mujer que no puede tener hijos. Según el propio García Lorca, es el drama de la mujer estéril, este es el tema de la obra. Por no poder tener hijos, *Yerma* se siente incompleta.

Yerma es una mujer que tiene muy arraigadas las tradiciones y, por diversas veces, podemos ver que las reproduce en la manera en que se manifiesta:

MARÍA. Estoy aturdida. No sé nada.
 YERMA. ¿De qué?
 MARÍA. De lo que tengo que hacer. Le preguntaré a mi madre.
 YERMA. ¿Para qué? Ya está vieja y habrá olvidado estas cosas. No andes mucho y cuando respire respira tan suave como si tuvieras una rosa entre los dientes.
 MARÍA. Oye, dicen que más adelante te empuja suavemente con las piernecitas.
 YERMA. Y entonces es cuando se le quiere más, cuando se dice ya ¡mi hijo!
 (GARCÍA LORCA, 1991, p. 11-12)

Aunque parezca un diálogo en el que *Yerma* da consejos sobre el embarazo, al manifestar sus conocimientos, parece apenas reproducir lo que es de conocimiento general. También queda perceptible que su habla - como la de los demás personajes - está plagada de expresiones que rinden culto a la tradición y la reproducen. Sus

creencias están moldeadas por los lugares comunes de la tradición, como el creer que se heredan deseos o destinos:

YERMA. (*A gritos*) ¡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!
(GARCÍA LORCA, 1991, p. 48)

La tradición también implica que una mujer casada debe tener hijos, los herederos de la sangre del hombre. De esta manera, Yerma sufre porque quiere y no puede cumplir con las obligaciones de su rol social, pues, como dice: "*la mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos ¡y hasta mala!*" (GARCÍA LORCA. 1991. p.36).

Los deberes del honor aparecen en la obra con bastante frecuencia. Uno puede darse cuenta de la resignación de Yerma acerca de no poder manifestar su amor por Víctor, pues, siendo mujer honrada, seguiría las reglas que suponen fidelidad a su marido. Este último se preocupa con la imagen de su matrimonio y sobre qué las personas dirán de ellos, como vemos:

JUAN. Debías estar en casa.
YERMA. Me entretuve.
JUAN. No comprendo en qué te has entretenido.
YERMA. Oí cantar los pájaros.
JUAN. Está bien. Así darás que hablar a las gentes.
YERMA. (Fuerte.) Juan, ¿qué piensas?
JUAN. No lo digo por ti, lo digo por las gentes.
YERMA. ¡Puñalada que le den a las gentes!
(GARCÍA LORCA, 1991, p. 23)

La diferencia de opinión entre la pareja a cerca de procrear lleva al conflicto una vez que, mientras Yerma sufre por no tener hijos, su marido da muestras de que no se importa con esto e, incluso, que ve la situación como benéfica:

YERMA. Cada año... Tú y yo seguiremos aquí cada año...
JUAN(Sonriente.) Naturalmente. Y bien sosegados. Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten.
YERMA. No tenemos hijos... ¡Juan!
(GARCÍA LORCA, 1991, p. 8)

Esta tensión entre el deseo de Yerma de tener hijos y cumplir lo que le destina la tradición, sin poderlo, la lleva a matar a su marido, Juan, que, al no querer tenerlos, parece hacer poco caso de las convenciones. Juan confiesa que lo que buscaba con su casamiento era a la propia Yerma, no el tradicional deseo de constituir una familia. Al matar el marido, simbólicamente, implica en que Yerma habría matado a su propio

hijo, ya que pone fin a la posibilidad de algún día tenerlo y la convierte a ella misma en una transgresora.

3.1.3 *La Casa de Bernarda Alba*

La casa de Bernarda Alba (1936) fue la última obra de García Lorca, que vendría a morir un mes después de terminarla. Llegó a ser estrenada solamente en 1945, en Buenos Aires. La obra se divide en tres actos y exhibe, como ocurre en las demás, muchas de las características culturales de los pueblos de Andalucía.

Bernarda Alba fue inspirada en una mujer real de la región de Granada, - tal como en acontece con *Bodas de Sangre*, igualmente inspirada en hecho periodístico. En la obra, ella es una matriarca que mantiene una vigilancia estricta y dominación rígida sobre sus cinco hijas, Angustias, Madalena, Martirio, Amelia y Adela, además de su madre, María Josefa, que padece de demencia y a quién Bernarda mantiene encarcelada en una habitación, sin la permisión de dejarla.

Debido a la muerte de su segundo marido, Bernarda decreta un periodo de luto de ocho años, sometiendo a sus hijas a la reclusión entre las frías paredes de la casa, con las ventanas cerradas sin cualquier perspectiva de libertad.

BERNARDA. (...) En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas. (GARCÍA LORCA. 2017.p.4)

Además del encierro que provoca, como sería de esperarse, muchos conflictos, hay otra situación que supone otro conflicto más. Entre las hijas, la mayor, Angustias, es la única que dispone de un dote para casarse, por ser hija del primero marido de Bernarda. Angustias es la prometida de Pepe el Romano, con quien va a casarse pronto. Pepe es el hombre más deseado del lugar y este hecho será motivo de grave desavenencia entre hermanas.

Las hermanas acusan a Pepe el Romano de querer casarse con Angustias por su herencia. Además, otras dos están enamoradas de él. Adela, una de las que están enamoradas de Pepe, actúa de forma irracional y sigue sus propios deseos, lo que, frente a la rígida moral impuesta, pone en riesgo el honor de la familia.

La trama insinúa que Pepe el Romano tiene un romance con Adela, encontrándose con ella en el granero de su casa, durante la madrugada, lo que acaba descubriéndose por los personajes. Para mantener a Pepe alejado de sus hijas y evitar que se convierta en un gran escándalo entre los vecinos, Bernarda intenta sin éxito matarlo, pero miente a Adela diciéndole que él está muerto, lo que provoca el suicidio de la hija menor.

BERNARDA. No. ¡Yo no! Pepe; tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! ¡Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas! MARTIRIO. Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.
BERNARDA. Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra hija.) ¡A callar he dicho! (A otra hija.) ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! (GARCÍA LORCA. 2017.p.27)

La obra termina con Bernarda ordenando a todos que preparen el cuerpo para el funeral, gritando que su hija murió virgen, mostrando que lo más importante para ella es guardar las apariencias antes que la felicidad de sus hijas.

La tensión se da cuando el deseo por libertad de las hermanas se choca con la demanda de sumisión de la madre y la exigencia de que hay que cumplir con un rol social que les obliga a mantener la obediencia a la tiránica matriarca, mantener su castidad y hacer todo lo posible para no dar motivos para que los vecinos hablen de ellas.

El suicidio de Adela será la única salida por ella encontrada para evadirse del dolor y del emprisionamiento a que se ve sometida. Esta prisión no se limita a las paredes, rejas y puertas cerradas de su casa, sino a los mandamientos de la tradición y a las reglas de la buena conducta y de las costumbres.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Como vimos en el capítulo anterior, los conflictos y tensiones que afectan a los personajes de las obras, se dan a causa de las convenciones sociales establecidos por las costumbres y tradiciones. Sea porque ellos atienden, por entrega a convenciones que ya integran su vida misma, o porque se les obliga a tal. La tragedia resultará de que no hay como sortear los roles que aquellas convenciones y

tradiciones establecen y que, al hacerlo, o intentar hacerlo, los personajes caminan en dirección a la muerte.

En *Bodas de Sangre*, la Novia termina en desgracia y deshonor, Leonardo y el Novio acaban muertos, uno por seguir su deseo en el lugar de cumplir con su rol de marido y padre, el otro, a causa de “limpiar” su honor como Novio traicionado.

En *Yerma*, la protagonista, sin la posibilidad de tener un hijo y ocupar el lugar de madre, que le cobra la sociedad, prefirió matar a su marido y acabar con todas las posibilidades porque, siendo una mujer honrada, siquiera cogitó la posibilidad de intentar hacerlo con otro hombre.

Por fin, en *La Casa de Bernarda Alba*, la tradición manda que la hermana mayor debe casarse primero, pero, Angustias tiene ya casi cuarenta años, hecho que causa desesperanza a las otras hermanas. Adela no puede pues vivir su amor y el conflicto acaba de alcanzar tales proporciones que, frente a la determinación de su madre de evitar que eso se haga público, es llevada a creer que esta ha matado a Pepe el Romano, y, así, decide suicidarse. La muerte de Pepe, para Adela, significaría la muerte de la esperanza de libertarse de la tiranía y dominación de su madre, Bernarda, que por fin demuestra que no le importa que su hija menor esté muerta, lo que verdaderamente le importa es que no piensen los demás que en su casa se haya roto las tradiciones morales. Le preocupa que todos sigan pensando que Adela haya mantenido su castidad.

Las obras que forman el teatro mayor de García Lorca llevan al escenario el modo de vida tradicional de la época. En ellas - e incluso, por la insistencia en las tres -, el fin trágico de sus personajes tiene un significado mucho más profundo que una simple cuestión de mala fortuna de ellos. Sus personajes tienen existencias estreñidas por los corcos de la tradición y de las costumbres. Sus destinos resultarán trágicos o dramáticos debido a su decisión de ir en contra de esas tradiciones, o a la voluntad ciega de seguirlas, incluso frente a la imposibilidad de tal hecho. La inadecuación a lo que demanda la tradición o la inexistencia de soluciones que la ignore lleva a los personajes a destinos trágicos, a la desgracia y a la muerte, como consecuencia.

Intentamos aquí esbozar, en las obras lorquianas elegidas, justamente, una observación crítica a lo que emana de apego a las tradiciones por los personajes, capaces de dejarse amarrar y arrastrar de forma dramática hacia una vida de tragedias en la que traición, asesinato y suicidio son muchas veces el desaguadero.

REFERENCIAS

BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín. **Visión de Andalucía**. Primera edición. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1966.

GARCÍA LORCA, Federico. **La casa de Bernarda Alba**. Edición de María Francisca Vilches de Frutos. 9. ed. Madrid: Cátedra, 2014a.

GARCÍA LORCA, Federico. **La casa de Bernarda Alba**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t8m3>

GARCÍA LORCA, Federico. **Bodas de sangre**. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. 24. ed. Madrid: Cátedra, 2012a.

GARCÍA LORCA, Federico. **Yerma**. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1991.

GIBSON, Ian. **Federico García Lorca**. Barcelona, Grijalbo, 1985/1987, 2 vols.

GONZÁLEZ, Mario M. **A Trilogia da Terra Espanhola: De Federico García Lorca / Mario M. González**. - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

MONTEMEZZO, Luciana F. **Trilogia Dramática da Terra Espanhola, de Federico García Lorca: a tradução como processo e como resultado**. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

ORTEGA Y GASSET, José. **Teoría de Andalucía y Otros Ensayos**. Madrid: Revista de Occidente, 1944.

PANIAGUA, Javier. **España siglo XX: 1898 – 1931**. Madrid, España. Anaya, 1987.

PEDRAZA JIMENEZ, Felipe y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. **Manual de Literatura Española**. Novecentismo y Vanguardia: Líricos. Taffala, Cénlit, 1980, vol.11.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca. **Introducción. In: Federico García LORCA. La casa de Bernarda Alba**. Edición de María Francisca Vilches de Frutos. 9. ed. Madrid: Cátedra, 2014.p. 9-136.