

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS



VISIÓN TRÁGICA DE LA MUJER EN LA TRILOGÍA LORQUIANA

**INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL
GRADO DE LICENCIADO EN LETRAS**

PRESENTADO POR

DANIEL ULISES ALVARENGA AA08140

LOURDES ILIANA LÓPEZ ANZORA LA11017

LIC. EDGARDO VLADIMIR ORELLANA CÁRCAMO

DOCENTE ASESOR DE TRABAJO DE GRADO

CIUDAD UNIVERSITARIA, SAN SALVADOR, JULIO DE 2017

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

RECTOR

MAESTRO ROGER ARMANDO ARIAS

VICERECTOR ACADÉMICO

DOCTOR MANUEL DE JESÚS JOYA

VECERECTOR ADMINISTRATIVO

INGENIERO NELSON BERNABÉ GRANADOS

SECRETARIO GENERAL

LICENCIADO CRISTOBAL HERNÁN RÍOS RAMÍREZ

AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

DECANO

MAESTRO JOSÉ VICENTE CUCHILLAS MELARA

VICEDECANO

MAESTRO EDGAR NICOLÁS AYALA

SECRETARIO DE LA FACULTAD

MAESTRO HÉCTOR DANIEL CARBALLO DÍAZ

AUTORIDADES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

JEFE DEL DEPARTAMENTO

DOCTOR CARLOS ROBERTO PAZ MANZANO

COORDINADOR DE LOS PROCESOS DE GRADO

MAESTRA MARÍA BLAS CRUZ JURADO

DOCENTE ASESOR

MAESTRO EDGARDO VLADIMIR ORELLANA CÁRCAMO

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecerle a Dios por la gracia y la sabiduría recibida para la finalización de este ciclo de mi vida, aunque uno no le dedique el tiempo que él se merece, siempre es bueno y misericordioso con cada uno de sus hijos.

Luego agradecerle a mi abuela María Julia García por haberme apoyado cuando nadie más lo hizo, y que sin su apoyo no estaría realizando este trabajo de graduación.

A mi compañera de trabajo de grado Lourdes Iliana López Anzora por acoplar sus horarios a mis disposiciones de tiempo. Por lo cual, expreso mi agradecimiento por su colaboración a lo largo de todo el trabajo que lo realizamos en equipo.

Finalmente, al docente asesor Lic. Edgardo Vladimir Orellana Cárcamo por el tiempo dedicado para la culminación de este trabajo, le expreso mi agradecimiento con especial cariño por haber formado parte de mi preparación académica y por todos los conocimientos recibidos de su parte.

Daniel Ulises Alvarenga

Agradezco primeramente a Dios por permitirme culminar mis estudios universitarios.

A mis padres y hermana por su apoyo incondicional brindado desde el inicio de mi carrera.

A mis maestros, especialmente a mi docente asesor en el proceso de grado Lic. Edgardo Vladimir Orellana Cárcamo, quien con su paciencia y profesionalismo me brindó sus conocimientos en el momento oportuno.

A mi compañero Daniel Alvarenga, quien fue mi pareja en este trabajo y a todos mis compañeros, amigos y conocidos que de una u otra manera me ayudaron a finalizar mis estudios de Licenciatura en Letras.

Lourdes Iliana López Anzora

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	8
MARCO HISTÓRICO	8
CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO, ECONÓMICO Y CULTURAL DE LA ÉPOCA DEL AUTOR.....	8
Aspecto Sociopolítico.....	8
La Guerra Civil Española (1936-1939).....	26
Aspecto Cultural.	28
PAPEL DE LA MUJER ESPAÑOLA EN LAS TRES PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.....	33
BIOGRAFÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA	36
MARCO TEÓRICO.....	46
Concepto clásico de tragedia	46
La tragedia Lorquiana:.....	48
Dramaturgia.....	52
Tragedia lírica o teatro poético lorquiano	54
Los símbolos en la dramaturgia lorquiana.....	54
La mujer en la dramaturgia lorquiana.....	59
CAPÍTULO III:	64
ANÁLISIS DE LAS MUESTRAS LITERARIAS.....	64
Análisis de la obra “BODAS DE SANGRE”	64
Análisis de la obra “YERMA”	75
Análisis de la obra “LA CASA DE BERNARDA ALBA”	84
CONCLUSIONES.....	96
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
ANEXO 1 (Proyecto de investigación).....	104

INTRODUCCIÓN

La visión trágica de la mujer en la trilogía lorquiana es el título de la presente investigación, y se basa específicamente en un análisis de las obras teatrales: **“Bodas de Sangre”, “Yerma” y “La casa de Bernarda Alba”**. Por consiguiente, este trabajo de investigación pretende explicar la concepción de mundo que posee el autor en torno a la mujer como centro de creación literaria, y como eje desencadenador de conflicto dramático.

En primer lugar, se expone un marco histórico que contiene el contexto sociopolítico, económico y cultural en el cual le correspondió vivir a Federico García Lorca. Lo anterior obedece a que contexto y texto son las dos caras que presenta siempre la literatura, y que van íntimamente unidas al momento de analizar e interpretar sus obras de diferentes géneros. Es importante conocer el contexto que le tocó vivir a un autor, para comprender las motivaciones que le impulsaron a escribir sus obras, como también a dimensionar el sentido de las mismas.

En el primer capítulo se da a conocer los aspectos políticos, sociales y culturales de España de las primeras tres décadas del S. XX. También, se ofrece la biografía del autor en estudio, y que incluye su producción literaria.

Asimismo, en una segunda instancia se presenta el marco teórico, en el cual aparece plasmado todo el engranaje conceptual y teórico para entender el tipo de teatro bajo el cual se inscribe “la trilogía” de García Lorca. Entre los conceptos que se abordan destacan: tragedia lorquiana, dramaturgia lorquiana, tragedia lírica o teatro lorquiano, y otras categorías no menos importantes.

En un tercer momento, se presenta el análisis de las tres obras antes referidas, en dicho análisis se desarrollan aspectos tales como: circunstancias y personajes desencadenadores de conflictos, desenlace trágico, visión de mundo del autor,

recursos estilísticos entre otros. Con el estudio o examen de los anteriores aspectos se pretende demostrar la tesis planteada en el título del presente trabajo.

Además, se presentan las conclusiones en torno al trabajo de investigación. En dichas conclusiones se consignan los argumentos a los que se llegó al final de la investigación para establecer que en efecto Federico García Lorca sí tenía una visión trágica de la mujer.

También, se ofrecen las referencias bibliográficas de formato impreso, así como las referencias bibliográficas de tipo electrónicas, las cuales sirvieron a los investigadores a fundamentar sus planteamientos sobre la temática estudiada.

Finalmente, se presenta el proyecto de investigación como anexo para constatar los objetivos que se propusieron al principio y poder demostrar así, que se cumplieron en la investigación antes referida.

CAPÍTULO I

MARCO HISTÓRICO

CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO, ECONÓMICO Y CULTURAL DE LA ÉPOCA DEL AUTOR

La importancia de conocer estos aspectos de la vida del escritor y poeta Federico García Lorca, es que solamente conociendo la sociedad de su época se puede explicar por qué en sus obras las mujeres son las causantes de tragedia o por qué escribe sus obras con una visión trágica de las mismas.

Aspecto Sociopolítico

Ocaña (2005). En 1902 empezó el reinado de Alfonso XIII, quien hizo frente a la guerra de África¹ (1907) y a los disturbios de la Semana Trágica de Barcelona² (1909) (revuelta provocada por el envío de tropas reservistas a la guerra). Conservó a España apartada de la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

Desde 1917 a 1920 se sucedieron los gobiernos de coalición, sujetos a alianzas y continuos cambios. Ni liberales ni conservadores consiguieron mayorías suficientes para conformar gabinetes sólidos.

¹ Fue un enfrentamiento originado por la sublevación de las tribus rifeñas (región montañosa del norte de Marruecos) contra las autoridades coloniales españolas y francesas.

² Se conoce así a los sucesos acaecidos en Barcelona y otras ciudades de Cataluña, el desencadenante de estos violentos acontecimientos fue el decreto del primer ministro Antonio Maura de enviar tropas de reserva a las posesiones españolas en Marruecos.

En este contexto de inestabilidad sociopolítica, el país tuvo que enfrentarse a los siguientes graves problemas sociales:

- **Agudización de las luchas sociales.** Las posiciones de patrones y trabajadores se fueron enfrentando cada vez más, por causa de la industrialización y de una estructura de propiedad de la tierra desigual e injusta.
- **La "cuestión religiosa"** se reavivó con las crecientes protestas contra el poder de la Iglesia Católica, especialmente en la enseñanza. El anticlericalismo se extendió por buena parte de la población urbana y las clases populares.
- **La "cuestión militar"** volvió a resurgir ante el desconcierto de un ejército humillado en 1898, pues ya no tenía la potestad que antes promulgaba y recibía críticas crecientes de los sectores opositores (republicanos, socialistas, nacionalistas). Lo que aumentó el descontento de los militares.
- **Consolidación del movimiento nacionalista en Cataluña y el País Vasco**, que buscaban reclamar el derecho de autodeterminación para sus territorios, no dio ningún fruto, pues no se le dio cauce de negociación por parte de los partidos de turno³.
- **El "problema de Marruecos"**. En la Conferencia de Algeciras (1906) se acordó el reparto entre Francia y España del territorio marroquí. A España le correspondió la franja norte. Desde 1909 se inició un conflicto bélico, la guerra de Marruecos, muy impopular en el país, que ensanchó el foso que separaba al Ejército y la opinión pública, esencialmente las clases populares (Sáenz, 2013).

La crisis de 1917

³ Partido de los socialistas de Cataluña y el Partido Nacionalista Vasco

El mal reparto social de los beneficios del *boom* económico y la creciente inflación llevaron al estallido social y una profunda y compleja crisis en 1917. En ella podemos distinguir diversos aspectos:

- **Crisis militar.**

El descontento entre los oficiales peninsulares ante los rápidos y, a veces inmerecidos, ascensos de los africanistas⁴ culminó con la creación de las Juntas de Defensa. El gabinete conservador de Eduardo Dato⁵ se plegó a la imposición de los militares que buscaban ascensos en su carrera dentro de la milicia y aceptó unas juntas que iban contra la disciplina militar y la subordinación del ejército al poder civil.

- **Crisis parlamentaria.**

Setenta diputados y senadores de la *Lliga Regionalista*, republicanos, socialistas e incluso algún miembro del partido liberal constituyeron en Barcelona una Asamblea Nacional de Parlamentarios que demandó un cambio de gobierno y la convocatoria de Cortes Constituyentes. Dicho suceso ocurrió el 3 de julio de 1917.

- **Crisis social.**

Una huelga general fue convocada en agosto de 1917, por la Confederación Nacional del Trabajo (**CNT**) y la Unión General de Trabajadores (**UGT**). La convocatoria tuvo un amplio seguimiento en las ciudades y se saldó con un centenar de muertos y miles de detenidos fueron reprimidos. Dicha huelga

⁴ Militares que hicieron parte de su carrera en el ejército colonial establecido en la zona del Protectorado de Marruecos.

⁵ Fue un abogado y político conservador español, ministro de Gobernación durante la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena y presidente del Consejo de Ministros

buscaba que la empresa “Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España”⁶ readmitiera a 36 obreros que habían sido despedidos

La huelga general, sin embargo, trajo inmediatas consecuencias. Ante la amenaza de revolución obrera, las Juntas de Defensa abandonaron sus peticiones que consistían en que se apresaran a los responsables de dicha huelga porque estaba llevando al país a una recesión y por eso apoyaron la represión contra los huelguistas. Por otro lado, la dimisión de Eduardo Iradier Dato (1856-1921) (político español jefe del partido conservador, fue tres veces jefe del gobierno entre 1913-1920. Murió en un atentado anarquista) y la formación de un gobierno de coalición con la participación de la *Lliga Regionalista* trajo la inmediata desactivación de la Asamblea de Parlamentarios.

La lucha social de clases se había convertido en el gran problema del país. Dichas clases en conflicto eran: la burguesía y el proletariado.

La crisis social y la lucha de clases en Barcelona.

El fin de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) trajo una profunda crisis económica y social que inmediatamente desencadenó una gran conflictividad social en Barcelona (1919-1921)

Las huelgas y protestas alentadas por los anarquistas⁷, quienes acrecentaron los problemas y el mal manejo de los mismos, provocó la caída del gobierno

⁶ Fue una empresa de ferrocarriles española creada por escritura pública. Su red fue una de las más extensas de España.

⁷ Partidarios de la Doctrina Social revolucionaria que propugnaba la total supresión del Estado, una sociedad en la que puede manifestarse la libertad del individuo y de la colectividad mediante contactos libremente aceptados. Estas ideologías se encontraron con una dura represión del nuevo gobierno de Antonio Maura y Montaner (1853-1925).

de Antonio Maura y Montaner, que contaba con el pleno apoyo de la burguesía catalana.

Para contrarrestar la "acción directa" de los anarquistas, el sector más duro del sector empresarial creó el denominado Sindicato Libre, grupo de pistoleros que actuó con el apoyo policial. La aplicación de la "Ley de Fugas", pura y simple ejecución sin juicio de los detenidos, exacerbó aún más el conflicto.

La respuesta anarquista llegó en 1921 con el asesinato de Eduardo Dato, presidente del consejo de ministros. Dos años después, el líder anarquista Salvador Seguí (1890-1923), quien defendió el antiparlamentarismo de la Confederación Nacional del Trabajo (**CNT**) murió asesinado por pistoleros del gobierno.

En el verano de 1921, las tropas españolas se embarcaron en una acción mal planificada dirigida por el general Fernández Silvestre, los militares españoles peleaban por una parte de África, que hoy es Marruecos. Dicho conflicto concluyó con una retirada desordenada de las tropas españolas. Se trataba del Desastre de Annual⁸, que costó más de trece mil muertos, entre ellos el general Fernández Silvestre. Este desastre provocó una terrible impresión en una opinión pública contraria a la guerra. Hubo grandes protestas en el país y los republicanos y socialistas se apresuraron a reclamar el abandono de Marruecos.

La presión de la opinión pública llevó a la formación de una comisión militar que investigara sobre los acontecimientos. Su resultado fue el Expediente Picasso, informe redactado por el General de División Juan Picasso. Pese a

⁸ Fue una gravísima derrota militar española ante los rifeños comandados por Abd el-Krim cerca de la localidad marroquí de Annual, el 22 de julio de 1921

las trabas que le pusieron las compañías mineras interesadas en el dominio de Marruecos y altos cargos del gobierno y el ejército, el expediente ponía en evidencia enormes irregularidades, corrupción e ineficacia en el ejército español destinado en África.

El expediente no llegó a suponer responsabilidades políticas ni criminales. Antes de que la comisión del Congreso encargada de su estudio fuera a emitir su dictamen el 1 de octubre de 1923, el 13 de septiembre el general Miguel Primo de Rivera dio un golpe de estado a Manuel García Prieto⁹, y estableció una dictadura militar.

El golpe de Estado de 1923

Miguel Primo de Rivera, Capitán General de Cataluña, se sublevó el 13 de septiembre de 1923. El golpe de Estado contó inmediatamente con la comprensión y el apoyo del rey Alfonso XIII.

Los sublevados declararon el estado de guerra, o estado de sitio, lo cual implicó la suspensión de las garantías constitucionales y la disolución de las Cortes. El régimen de la Constitución de 1876 era sustituido en medio de la indiferencia popular.

Directorio Militar (1923-1925)

Tras el golpe de Estado, el dictador Miguel Primo de Rivera se constituyó en ministro único, pasando a ser asesorado por un Directorio Militar. Tras el nuevo gobierno estaba el mismo bloque de poder que había dominado el

⁹ Fue un jurista y político español. Ocupó la presidencia del gobierno (dos veces) entre 1912- 1917 y 1918 - 1922. Como miembro de la familia sanguínea y política de Montero Ríos desempeñó un papel de primer orden en la política gallega y española de las dos primeras décadas del siglo XX.

país durante la Restauración¹⁰, la oligarquía constituida por terratenientes e industriales.

El Directorio Militar tomó rápidamente las siguientes medidas:

- Prohibición de la bandera y el himno catalán y restricción de la lengua catalana al ámbito público, es decir, los de Cataluña solo podían hablar su idioma en su casa, porque en la calle era prohibido.
- Política de "mano dura" en todo lo referente al orden público.
- Formación de la Unión Patriótica, partido único bajo la dirección de un militar. Se trataba de seguir el modelo fascista impuesto por Benito Mussolini¹¹ en Italia.

A fines de 1925, un gobierno militar, presidido por Primo de Rivera, sustituyó al Directorio Militar. Se trataba de institucionalizar la Dictadura. En 1927, se constituyó una Asamblea Nacional Consultiva, formada en su mayoría por miembros de Unión Patriótica elegidos por sufragio restringido. Primo de Rivera de nuevo seguía el modelo italiano, en este caso el Consejo Fascista. Esta Asamblea fracasó rápidamente en su intento de redactar una ley fundamental que hiciera el papel de Constitución de la dictadura.

También se imitó el modelo social del fascismo italiano, estableciéndose la Organización Corporativa del Trabajo, especie de sindicato que trataba de arbitrar entre patrones y obreros.

¹⁰ Constituyó la etapa final del periodo constitucional del reinado de Alfonso XIII en España. No existe un consenso en cuanto al año exacto del inicio de la crisis del régimen político de la Restauración, aunque se suele situar un poco antes o un poco después de 1914

¹¹ Fue un periodista, militar, político y dictador italiano. Primer ministro del Reino de Italia con poderes dictatoriales desde 1922 hasta 1943, cuando fue depuesto y encarcelado brevemente. Escapó gracias a la ayuda de la Alemania nazi, y asumió el cargo de presidente de la República Social Italiana desde septiembre de 1943 hasta su derrocamiento en 1945, y posterior asesinato por fusilamiento.

La oposición a la dictadura y la caída de Primo de Rivera

La oposición a la Dictadura abarcaba un amplio espectro político: algunos liberales y conservadores; republicanos, socialistas, anarquistas, intelectuales, movimiento estudiantil.

Un elemento clave fue el creciente descontento en las filas del Ejército ante las arbitrariedades de Primo de Rivera, quien promulgó una serie de reformas entre ellas una reforma liberal que no le pareció a los sectores más conservadores del país, ya que incluían nuevas formulaciones del derecho de propiedad, un replanteamiento de las relaciones entre el Estado y la Iglesia, y una serie de medidas modernizadoras en el campo social y político.

Tras la caída de la bolsa de Nueva York, en 1929, los problemas económicos se extendieron con gran rapidez por el mundo. El descontento social, con la vuelta de los movimientos huelguísticos, vino a acrecentar la oposición a la dictadura.

Enfermo y sin apoyos sociales, el 27 enero 1930, Primo de Rivera presentó su dimisión al monarca, quién se apresuró a aceptarla. Dos meses después, el dictador falleció en el exilio en París.

La Segunda República

En agosto de 1930, socialistas, republicanos y nacionalistas unieron sus esfuerzos, en las elecciones municipales de abril de 1931, consiguiendo el triunfo en las principales ciudades españolas. El rey Alfonso XIII, falto de apoyo tuvo que tomar el camino del exilio y el 14 de abril un comité revolucionario proclamó la Segunda República.

Inmediatamente se formó un Gobierno Provisional precedido por Niceto Alcalá Zamora y formado por republicanos de izquierda y derecha, socialistas y nacionalistas. El gobierno debía dirigir el país hasta que una nueva Corte Constituyente diera forma al nuevo régimen.

El gobierno republicano-socialista emprendió un amplio programa de reformas en un contexto económico desfavorable, marcado por el ascenso de acciones reivindicativas de los sindicatos. Estas fueron sus principales medidas:

Reformas laborales

- Iniciadas desde el Ministerio de Trabajo, por el socialista Francisco Largo Caballero¹², que favorecían la posición de los trabajadores y sindicatos. No obstante, dichas reformas encontraron la cerrada oposición de los empresarios.

Reforma educativa

- Amplió programa de construcción de escuelas y contratación de maestros: 6750 escuelas y 7000 maestros con mejores salarios.

Enseñanza laica

- La Religión dejó de ser asignatura obligatoria lo que agudizó el enfrentamiento con la Iglesia.

Reforma militar.

¹² Fue un sindicalista y político marxista español, histórico dirigente del Partido Socialista Obrero Español y la Unión General de Trabajadores.

- Buscando garantizar la fidelidad del Ejército al nuevo régimen republicano y propiciar la reducción del excesivo número de jefes y oficiales, se exigió el juramento de fidelidad al nuevo régimen republicano, pudiendo optar los que se negaran a ello, al retiro voluntario con paga completa.

Reforma agraria:

- Se aprobó en 1932 la Ley de Bases de la Reforma Agraria. Con ella se buscaba el reasentamiento de campesinos sin tierra en latifundios insuficientemente explotados.

Su aplicación fue un fracaso y muy pocos campesinos se beneficiaron de la ley. Esto provocó una decepción generalizada entre el campesinado en un contexto económico de paro creciente.

La Constitución de 1931 y el bienio reformista

El nuevo gobierno tuvo que responder desde un principio al ansia general de reformas. Adoptó las primeras medidas para la reforma agraria, inició reformas laborales, emprendió la reforma militar, aprobó legislación educativa y puso en marcha el Estatuto provisional de autonomía de Cataluña.

El ambiente social, sin embargo, se encrespó inmediatamente. A la vez que la **CNT** anarquista promovía una amplia campaña de huelgas, los enfrentamientos entre la Iglesia y el nuevo gobierno fueron inmediatos. El sector más conservador de la Iglesia Católica, encabezado por el Cardenal Pedro Segura¹³, puso todo tipo de trabas al nuevo ejecutivo. El viejo anticlericalismo afloró de nuevo y en mayo de 1931 diversas iglesias y

¹³ Fue un clérigo español, miembro de la jerarquía eclesiástica y cardenal primado de España hasta su destitución en 1931.

conventos fueron asaltados y quemados. La opinión pública católica se alejó desde un primer momento del nuevo régimen republicano.

Finalmente, en junio de 1931, tuvieron lugar las elecciones a Cortes Constituyentes en un ambiente de relativa tranquilidad. Las urnas dieron una clara mayoría a la coalición republicano-socialista. La nueva Constitución, aprobada en diciembre de 1931, reflejó las ideas de las clases populares y sectores progresistas. Estos fueron los principales logros:

- **Soberanía popular.** Se declaraba al nuevo estado español como una "República democrática de trabajadores de todas las clases".
- **Sufragio universal masculino y femenino.** Tras un largo y complejo debate en las Cortes, las mujeres españolas obtuvieron por primera vez el derecho al voto.
- Extensa declaración de derechos y libertades.
 - Derechos civiles: divorcio, igualdad de hijos legítimos e ilegítimos.
 - Derecho a la educación.
- **Poderes del Estado**
 - Poder legislativo quedó en manos de unas Cortes unicamerales.
 - Poder ejecutivo
 - Presidente de la República con escasos poderes.
 - Jefe de Gobierno, nombrado por el presidente pero que debía contar con la aprobación de las Cortes.
 - Poder judicial en manos de los tribunales de justicia.

En lo relativo a la "cuestión religiosa" se estableció un estado laico:

- Separación de la Iglesia y el Estado

- Desapareció el presupuesto al clero
- Prohibición a la iglesia católica de mantener el control de la educación
- Libertad de conciencia y cultos

El Bienio Reformista (1931-1933)

Tras aprobarse la Constitución, se inició un nuevo período con un gobierno presidido por Manuel Azaña y formado por republicanos de izquierda y socialistas. En diciembre, Niceto Alcalá Zamora fue elegido presidente de la República.

La oposición al gobierno

La derecha tradicional quedó desorganizada tras la proclamación de la Segunda República en los primeros meses del nuevo régimen. La oposición conservadora quedó restringida a las Asociaciones Patronales como la Unión Económica Nacional y el Partido Radical de Lerroux. Este grupo de centroderecha dirigió la oposición al gobierno en las Cortes.

Por otro lado, la izquierda revolucionaria no dio tregua al nuevo gobierno. La Confederación Nacional del Trabajo (CNT), con más de un millón de afiliados, siguió la línea extremista marcada por los militantes de la Federación Anarquistas Ibérica (FAI). El minoritario Partido Comunista de España (PCE) se hallaba también instalado en una línea radical.

Las tensiones sociales y políticas

La crisis económica, la línea radical propiciada por la CNT y la negativa de la patronal a las reformas llevaron a un marco de fuertes tensiones sociales.

Los enfrentamientos entre huelguistas y la Guardia Civil fueron frecuentes y a menudo violentos.

El debate en Cortes del Estatuto de Cataluña y la Ley de Reforma Agraria provocaron una oposición cerrada en las fuerzas de derecha. De nuevo, las fuerzas conservadoras recurrieron al tradicional método de la insurrección militar. El general José Sanjurjo Sacanell¹⁴ intentó un golpe de estado militar en Sevilla agosto de 1932. La "Sanjurjada", mal preparada y con desigual apoyo en el ejército, fracasó.

Pese al fracaso de Sanjurjo, el gobierno republicano-socialista daba muestras de claro desgaste. En ese contexto, se produjeron los graves incidentes de Casas Viejas, en los que la Guardia de Asalto sitió y mató a un grupo de campesinos anarquistas. El escándalo consiguiente llevó al gobierno a la decisión de convocar nuevas elecciones en noviembre de 1933.

Para estas elecciones, la derecha se había reorganizado. Tres nuevos grupos se presentaron a los comicios:

- La Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA), dirigida por Gil Robles, grupo mayoritario auspiciado por la Iglesia Católica.
- Renovación Española, dirigida por Calvo Sotelo, en la que se agruparon los monárquicos.
- Falange Española, la versión española del fascismo, dirigida por José Antonio Primo de Rivera, hijo del dictador, Miguel Primo de Rivera.

¹⁴ Fue un destacado militar español durante el primer tercio del siglo XX, a quien el rey Alfonso XIII concedió el título de marqués del Rif por su amplia participación durante la guerra del Rif, en especial durante el desembarco de Alhucemas.

Mientras la izquierda se presentó fragmentada en múltiples grupos y los anarquistas llamaron a la abstención.

Las elecciones dieron la victoria de los grupos conservadores: Partido Republicano Radical y a la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA).

El triunfo conservador fue contestado por una insurrección anarquista que tuvo como resultado más de cien muertos.

El bienio radical-cedista (1933-1936)

Tras las elecciones, Alejandro Lerroux García¹⁵ formó un gabinete conformado exclusivamente por miembros de su partido CEDA. Esta agrupación política apoyó al gobierno desde el Parlamento. Lerroux se vio así obligado a iniciar lo que los grupos de derecha reclamaban, una *política de rectificación* de las reformas del bienio anterior. Esta nueva política se concretó en la paralización de las reformas iniciadas en 1931 durante el gobierno de Niceto Alcalá Zamora¹⁶ (presidente del Gobierno Español entre 1931 y 1936). Entre las medidas implementadas por el gobierno de derecha destacan:

- **Paralización de la reforma agraria**, con la consiguiente recuperación de las tierras que habían ocupado miles de jornaleros.
- **Paralización de la reforma militar** y designación para puestos clave de militares claramente antirrepublicanos como el General Francisco

¹⁵ Fue un político español de ideología de derecha. Ocupó la presidencia del consejo de ministros en varias ocasiones la primera en 1931 y la segunda en 1935 durante la Segunda República

¹⁶ Fue un jurista y político español ocupando el cargo de presidente de la República Española entre 1931 y 1936.

Franco, Manuel Goded Llopis¹⁷. Esta nueva política fue completada con una amnistía para los participantes en el golpe de Estado promovido por José Sanjurjo Sacanel¹⁸ en 1932.

- **Conciliación del gobierno con la Iglesia Católica.** Devolviéndole parte del poder arrebatado por el gobierno anterior de Manuel Azaña, como tierras y permitiéndole incidir en la política del Estado.
- **Paralización de las reformas educativas.** Clausuraron en el programa de construcciones escolares y anulación de la enseñanza secular.
- **Enfrentamiento a los nacionalismos periféricos.** Frenó el proyecto de Estatuto de Autonomía Vasco, presentado por el Partido Nacional Vasco (PNV) y enfrentamientos con la *Generalitat* catalana, que presidía Lluís Companys¹⁹, dirigente de la “Esquerra Republicana de Catalunya” (ERC), en español Izquierda Republicana de Cataluña, desde enero de 1934.

Radicalización del enfrentamiento político

En un contexto de crisis económica internacional y de triunfo de los extremismos en Europa con el triunfo de Adolfo Hitler en 1932 y la consolidación de la dictadura de Joseph Stalin en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). La lucha política se radicalizó en España, asimismo se polarizaron las "derechas" y las "izquierdas".

¹⁷ Fue un militar español que participó en la Guerra del Rif y al comienzo de la Guerra Civil Española.

¹⁸ Fue un destacado militar español durante el primer tercio del siglo XX

¹⁹ Fue un político y abogado español, de ideología catalanista y republicana, líder de Esquerra Republicana de Catalunya, ministro de Marina de España durante 1933 y presidente de la Generalidad de Cataluña desde 1934 hasta 1940.

Las derechas: los sectores conservadores (monárquicos, clericales, oligárquicos) se agruparon en los siguientes partidos políticos:

- La CEDA de Gil Robles agrupaba a las clases medias y populares católicas. Las Juventudes de Acción Popular (JAP), organización juvenil del partido, tenían ya en aquel momento rasgos claramente fascistas.
- En Renovación Española, dirigida por Calvo Sotelo, se agrupaban los monárquicos con posturas cada vez más extremistas y antidemocráticas.
- Finalmente, la Falange Española de José Antonio Primo de Rivera se fusionó en 1934 con las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS) de Ledesma, municipio de Salamanca.

Con los anteriores grupos, estuvo constituido el núcleo político de ideología fascista en España a principios de la década de los años 30.

Las izquierdas: los sectores progresistas, socialistas, con ideología republicana, se agruparon en los siguientes movimientos y partidos políticos.

- La Izquierda Republicana de Manuel Azaña agrupaba la centroizquierda que había optado por una política de reformas y de alianzas con el movimiento obrero.
- El Partido Socialista Obrero Español (PSOE), el mayor partido obrero, estaba dirigido por un grupo de líderes a menudo enfrentados. Indalecio Prieto y Largo Caballero representaban el ala más moderada y más radical del partido respectivamente. En general, el PSOE vivió un claro proceso de radicalización.

- El Partido Comunista de España (PCE) seguía las nuevas directrices de la *Komintern*²⁰ y buscaba una alianza de la izquierda contra el fascismo. La experiencia alemana con el ascenso de Hitler en enero de 1933, habían hecho rectificar a Stalin para buscar alianzas con todas las fuerzas de centroizquierda.
- La Confederación Nacional del Trabajo (CNT) seguía ligada a la acción revolucionaria, aunque había quedado muy mermada tras el fracaso de la insurrección de diciembre de 1933.
- Los continuos enfrentamientos del gobierno de la *Generalitat*²¹ catalana con el gobierno de derechas de Madrid habían propiciado que la Esquerra²² Republicana de Catalunya (en catalán Catalunya) dirigida por Lluís Companys girará a la izquierda en sus posiciones políticas.

Revolución de octubre de 1934

La creciente tensión entre los dos polos políticos la CNT y el Partido Único Falange Española (FET) culminó con la entrada de tres ministros de la CEDA en el gobierno en octubre de 1934. Esta remodelación del gobierno

²⁰ La **Internacional Comunista**, también conocida como la **III Internacional**, así como por su abreviatura en ruso **Komintern** (Коминтерн, abreviatura de Коммунистический интернационал, transliterado como Kommunistícheskiy Internatsional) o **Comintern** (abreviatura del inglés: Communist International), fue una organización comunista internacional, fundada en marzo de 1919, por iniciativa de Lenin y el Partido Comunista de Rusia (bolchevique), que agrupaba a los partidos comunistas de distintos países, y cuyo objetivo era luchar por la supresión del sistema capitalista.

²¹ La **Generalidad de Catalunya** (en catalán: *Generalitat de Catalunya*, en aragonés: *Generalitat de Catalonha*) es el sistema institucional en que se organiza políticamente la comunidad autónoma de Catalunya en España. Está formada por el Parlamento, el Consejo Ejecutivo o Gobierno, la Presidencia de la Generalidad, y por las otras instituciones que el Estatuto de Autonomía de Catalunya de 2006 y las leyes establecen.

²² **Esquerra Republicana de Catalunya (ERC)**; en español, Izquierda Republicana de Catalunya) es un partido político español fundado en Barcelona en 1931.

fue interpretada por la izquierda como el anuncio del triunfo inminente del fascismo en el país. La cada vez más radicalizada izquierda, representada en PSOE, UGT, CNT, PCE, llamó a la huelga general contra el gobierno, precedido por Alejandro Lerrox García.

El movimiento huelguista fracasó en Madrid. El gobierno acuarteló a las tropas enemigas y detuvo a los principales dirigentes socialistas y comunistas.

En Barcelona, Lluís Companys i Jover, desde la presidencia de la Generalitat, dirigió una insurrección con claro matiz independentista. La revuelta fue rápidamente reprimida por el ejército.

Lo peor ocurrió en Asturias. Aquí la huelga general triunfó y degeneró en una verdadera revolución organizada por la UGT y la CNT. La persistencia de la insurrección llevó al gobierno a optar por la represión más brutal. La Legión, dirigida por el general Franco, fue la encargada.

El balance de la Revolución de octubre de 1934 fue aterrador: más de mil trescientos muertos, el doble de heridos, treinta mil detenidos, entre ellos Companys, Manuel Azaña Díaz, presidente de la segunda república española, quien no había apoyado el levantamiento, y los principales dirigentes del PSOE como Indalecio Prieto Tuero o Francisco Largo Caballero.

La reacción del gobierno de derecha fue el endurecimiento de su política: se suspendió el estatuto de autonomía de Cataluña y se redactó una nueva Ley de Reforma Agraria, que en la práctica era una verdadera contrarreforma.

Sin embargo, las disensiones en el seno del gobierno eran crecientes. Las diferencias entre el Partido Radical y la cada vez más extremista CEDA eran evidentes. Un ejemplo de la orientación de la CEDA fueron los nombramientos que hizo José María Gil Robles, como nuevo Ministro de Defensa de militares claramente contrarios a la república y la democracia. Francisco Franco, por ejemplo, fue nombrado jefe del Estado Mayor.

La crisis definitiva vino con un escándalo de corrupción, el escándalo del *Estraperlo*²³, que afectó a altos cargos gubernamentales. Alejandro Lerroux García y el Partido Radical cayeron en un descrédito total. La aparición de nuevos escándalos precipitó el fin de la legislatura y la convocatoria de nuevas elecciones a Cortes en febrero de 1936.

La Guerra Civil Española (1936-1939)

La Guerra Civil Española fue un conflicto social, político y militar que se desencadenó en España tras fracasar el golpe de estado del 17 de julio de 1936 llevado a cabo por una parte del ejército contra el gobierno de la Segunda República Española, presidido por Manuel Azaña Díaz y que se daría por terminada el 1 de abril de 1939 con el último parte de guerra firmado por Francisco Franco, declarando su victoria.

A las partes del conflicto se las suele denominar: bando republicano y bando nacional. El primero constituido en torno al gobierno legítimo de España, el del Frente Popular, apoyado por el movimiento obrero, los demócratas constitucionales, los nacionalistas periféricos y otras fuerzas republicanas. El

²³ El «escándalo del estraperlo» salió a la luz pública en octubre de 1935, a raíz de la denuncia que presentó Daniel Strauss al presidente de la República Niceto Alcalá Zamora en la que exigía una «indemnización» por los gastos de instalación del juego conocido popularmente como «estraperlo» en los casinos de San Sebastián y Fomentor y por los sobornos que decía haber pagado a políticos del Partido Republicano Radical.

segundo bando organizado en torno a gran parte del alto mando militar, institucionalizado en la secreta Junta de Defensa Nacional, apoyado en un primer momento por el partido de inspiración fascista Falange Española, la jerarquía de la Iglesia Católica y las fuerzas de la derecha conservadora (monárquicos, cedistas y carlistas). Todas estas instituciones más tarde serían concentradas por orden de Franco en un partido único conocido como Falange Española Tradicionalista y de las JONS también llamado Movimiento Nacional, cuyo reflejo en la sociedad correspondía a los intereses de las clases privilegiadas de la época (burgueses no liberales, aristócratas, terratenientes; y en algunas zonas los pequeños labradores propietarios, etc.) que tras la victoria del Frente Popular veían peligrar su posición social. Temían un repunte del anticlericalismo o sencillamente veían en el Golpe de Estado la posibilidad de instaurar una dictadura de corte fascista. (Gómez, 2009).

Causas de la guerra civil

- Situación internacional (fascismo y nazismo ante la “pasividad” de Gran Bretaña y Francia)
- La existencia de dos Españas opuestas:
 - ✓ Una, demandaba modernización y cambios.
 - ✓ Otra, de mentalidad más arcaica, se resistía a los cambios.
- Oposición de las clases más conservadoras a las reformas de la republica de izquierdas. Dos visiones:
 - ✓ Defensores del pronunciamiento: las reformas pretendían destruir las instituciones tradicionales, atacar a los propietarios, justificar las revueltas de obreros y campesinos, acabar con la unidad de España.

- ✓ Defensores del gobierno republicano: las reformas no eran aceptadas por los conservadores porque éstos desean recuperar privilegios y poder a costa del pueblo y acercarse a los modelos fascistas italiano y alemán.
- Fracaso de una sociedad que no supo o no quiso asimilar pacíficamente los cambios hacia una sociedad democrática.
- Fracaso de la idea de reformar un sistema socioeconómico arcaico e injusto.
- Fracaso de los partidos políticos (conspiraciones, radicalización de posturas)
- Doble fracaso:
 - ✓ Militares golpistas.
 - ✓ Gobierno legal de la República (Gómez, 2011).

Aspecto Cultural.

La Edad de Plata hasta 1936

La Edad de Plata

Al primer tercio del siglo XX se le ha denominado la Edad de Plata de la cultura española por la calidad y el protagonismo de los intelectuales, literatos y artistas del período. Este brillante grupo de intelectuales ha sido tradicionalmente clasificado en las siguientes generaciones literarias: la de 1898, la de 1914 y, finalmente, la Generación de 1927.

La Institución Libre de Enseñanza y otras instituciones ligadas a ella como la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela, tuvieron un gran protagonismo en esta eclosión cultural. Escritores como Antonio Machado,

Juan Ramón Jiménez, Julián Besteiro y Fernando de los Ríos proceden de estas instituciones.

Después de la Generación de 1898, que se mantuvo activa durante el periodo comprendido de 1898 a 1914 con los escritores: Pío Baroja, José Martínez Ruiz (Azorín), Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Ramón Valle-Inclán y Ramiro de Maeztu, surgió la Generación de 1914, con intelectuales de la talla de: Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón y Ramón Gómez de la Serna. Finalmente, en la segunda mitad de los años veinte, empezará a destacar la tercera generación, la de 1927, que alcanzará su plenitud intelectual durante la Segunda República. Entre sus principales integrantes destacan: Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Miguel Hernández y Federico García Lorca. Ramón J. Sender (el más destacado novelista de esta generación).

No sólo la literatura brillará en la Edad de Plata. Junto a hombres de letras, se encontraban también científicos como Santiago Ramón y Cajal, Premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1906, o filósofos como José Ortega y Gasset o María Zambrano.

La vida cultural durante la Segunda República:

Los intelectuales tuvieron un protagonismo especial durante la Segunda República. Muchos de los dirigentes y funcionarios republicanos y socialistas, como Manuel Azaña, Fernando de los Ríos o Julián Besteiro, pertenecieron al mundo de la cultura, otros, como Ortega y Gasset, Antonio Machado o Gregorio Marañón, apoyaron expresamente al nuevo régimen republicano aglutinándose en la Agrupación al Servicio de la República (ASR).

El apoyo unánime se fue resquebrajando con el paso del tiempo. A partir de 1932, algunos intelectuales, como Ortega y Gasset y Unamuno, adoptaron una posición crítica con el Gobierno republicano-socialista.

La mayoría, sin embargo, apoyó la política reformista del gobierno de Manuel Azaña Díaz y colaboró con el proyecto de extensión cultural del Gobierno republicano-socialista. Algunas compañías teatrales, integradas por actores profesionales y estudiantes, visitaron pueblos apartados del país, llevando las principales obras del repertorio teatral español. La compañía más conocida de ellas fue *La Barraca*, un proyecto personal del poeta y dramaturgo Federico García Lorca.

También las Misiones Pedagógicas, tuvieron un objetivo similar, le apostaron a la difusión de la cultura entre una población mayoritariamente excluida. Dicho beneficio educativo-cultural se dio a través de bibliotecas ambulantes, conferencias, charlas, recitales de poesía, proyecciones de películas, exposiciones con reproducciones de obras del Museo del Prado. Además, es pertinente señalar, que la Generación del 27 pasó al primer plano durante el periodo republicano.

Las artes

La arquitectura experimentó a inicios del nuevo siglo XX un período de apogeo del modernismo en Barcelona. Doménech y Montaner construye el *Palau de la Música Catalana*²⁴ y Antonio Gaudí marca la trama urbana de la ciudad con obras como la Casa Milá, la Casa Batlló y la Sagrada Familia.

²⁴ Es un auditorio de música situado en la calle Sant Pere més Alt en el barrio de la Ribera de Barcelona, España. Fue proyectado por el arquitecto barcelonés Lluís Domènech i Montaner, uno de los máximos representantes del modernismo catalán.

Mientras con un estilo más convencional, en Madrid se construyen buena parte de los edificios que bordean la Gran Vía, el Palacio de Comunicaciones en la Plaza de Cibeles, y muchos de los palacetes que aún sobreviven en la Castellana y en el barrio de Salamanca.

En la pintura y la escultura conviven grandes artistas ligados a la tradición figurativa del escultor Mariano Benlliure o los pintores Ignacio Zuloaga Zabaleta y Julio Romero de Torres, son figuras claves en el desarrollo del arte mundial del siglo XX. También destacaron Pablo Picasso, quien, a lo largo del primer tercio del siglo XX, evoluciona hasta la creación del cubismo. Junto a Picasso, inician su carrera pintores geniales como Juan Gris, Joan Miró y Salvador Dalí, y escultores como Pablo Gargallo. Como a menudo ocurre estos artistas de vanguardia eran solo conocidos por una exigua elite social. En el cine, destaca la figura de Luis Buñuel, perteneciente a la generación de 1927 y ligado al círculo de García Lorca y Dalí. Sus primeras películas se integran en el movimiento surrealista.

Por último, hay que mencionar que este primer tercio del siglo XX es también la época más brillante de la historia de la música española. Figuras como Isaac Albéniz, Enrique Granados y, sobre todo, Manuel de Falla marcan un momento muy brillante de la música española moderna.

Generación del 27

La llamada Generación del 27 fue una constelación de autores que se dio a conocer en el panorama cultural español alrededor del año 1927, con motivo del tercer centenario de la muerte del poeta Luis de Góngora y Argote (1561-1627) en el Ateneo de Sevilla, en el que participó la mayoría de los que habitualmente se consideraban sus miembros. Actualmente todos los

integrantes de La Generación del 27 han fallecido, el último Rafael Alberti, quien murió el 28 de octubre de 1999. (Cuevas, 1996).

Denominación

El concepto de generación ha sido discutido, ya que es de naturaleza historiográfica y los autores que engloba no cumplen los criterios que Julius Petersen (crítico literario alemán) asigna al mismo; se trata más bien de un "grupo generacional", de una "constelación" o de una "promoción" de autores. Sin embargo, "generación" ha sido admitido por su comodidad y la costumbre; ahora bien, la cuestión de su nombre y delimitación ha sido ya más diversa y polémica: se ha propuesto llamarla de otras maneras, como Generación Guillén-Lorca (nombres del mayor y más joven de sus autores), Generación de 1925 (media aritmética de la fecha de publicación del primer libro de cada autor), Generación de las Vanguardias, Generación de la amistad, Generación de la Dictadura, Generación de la República, etc. (Ayuso, 1990).

La nómina habitual del grupo poético del 27 se limita a diez autores: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Sin embargo, hubo también muchos otros escritores, poetas, novelistas, ensayistas y dramaturgos, que pertenecen a la Generación del 27. La lista de esos intelectuales es encabezada por Max Aub, a quien le siguen algunos más viejos, como Fernando Villalón, José Moreno Villa o León Felipe, y otros más jóvenes, como Miguel Hernández.

Por otra parte algunos otros han sido olvidados por la crítica, como Concha Méndez-Cuesta, poeta y escritora de teatro, Juan Larrea, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José Bergamín o Juan Gil-

Albert. También se habla de la “otra generación del 27”, según la denominación que le dio uno de sus integrantes, José López Rubio, la formada por los humoristas discípulos de Ramón Gómez de la Serna, es decir, Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura y Antonio de Lara, escritores que en la posguerra integraron la redacción de *La Codorniz*²⁵.

Por otra parte no toda la producción literaria de la Generación del 27 está escrita en castellano, algunos de sus autores escribieron sus libros en otros idiomas, como Óscar Domínguez, que escribió en francés, o en inglés, como Felipe Alfau.

PAPEL DE LA MUJER ESPAÑOLA EN LAS TRES PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX.

El papel de las mujeres en España desde finales del siglo XIX y principios del XX demandaba un nuevo status social para el sector femenino, que siempre solía ser dejado de lado. Las mujeres no participaban en la cultura, la economía o la política, tareas siempre reservadas a los hombres. Por el contrario, las mujeres permanecieron recluidas en la esfera privada del hogar.

Gran parte de la culpa hay que achacarla a la falta de oportunidades para que las mujeres recibieran una educación escolar y una cultura propia. La enseñanza pública era de carácter excluyente a principios del siglo XX. Pues la educación estaba monopolizada por la Iglesia, y ésta no hacía mucho por

²⁵ Fue una revista de humor gráfico y literario publicada en España desde 1941 a 1978. Se autoproclamaba «*La revista más audaz para el lector más inteligente*», y posteriormente también «*Decana de la prensa humorística*», y sin duda fue una de las más longevas publicaciones de humor.

educar a las mujeres en un sentido más práctico que el de ser “la perfecta ama de casa y madre de sus hijos” (Sanz, 2001).

A comienzos del siglo XX, un 71% de la población femenina de España era analfabeta por un 55,57 % de hombres que no sabían leer ni escribir.

La situación mejoró hacia 1930 (47,5% de analfabetismo femenino y 36,9 % de masculino) pero seguía reflejando la desventaja femenina. Los obstáculos que ya encontraba la mujer en la educación primaria y secundaria se hacían mucho más grandes cuando se trataba de la educación superior. Muy pocas mujeres llegaban a la universidad y aunque a finales de la década de los años 20 se encuentran más mujeres en la universidad, prácticamente ninguna ejercía su carrera después de graduarse.

Junto a las dificultades de las mujeres para recibir una educación adecuada, dicho sector femenino se encontró con la discriminación que sufrían en el trabajo. Las desiguales relaciones le imponían la segregación laboral y su discriminación salarial. Las mujeres tenían menos oportunidades profesionales, recibían salarios comparativamente más bajos que los hombres y trabajaban en tareas no especializadas, y por tanto menos retribuidas. A finales del siglo XIX, las mujeres sólo ganaban la mitad de lo que ganaba un hombre desempeñando el mismo trabajo. La Iglesia rechazaba al mismo tiempo que la mujer trabajara, pues consideraba que su papel único y prioritario era el hogar y el bienestar de la familia.

Por último, se menciona las dificultades de ellas en el ámbito social, víctimas de un sistema patriarcal que las discriminaba. Sin embargo, algunas mujeres rechazaban abiertamente las normas de género que las confinaban al hogar. Poco a poco en un proceso lento y gradual desde principios del siglo XX, empezaron a hacerse oír. Ello era debido principalmente al nuevo rol desempeñado por la incipiente industrialización del país que les otorgaba un

nuevo papel que traspasaba su hasta entonces situación en la esfera doméstica y las catapultaba al ámbito público de la producción, la política y el cambio social.

El desarrollo inicial del movimiento obrero permitió una cada vez mayor integración femenina en las asociaciones de clase y su creciente incorporación al trabajo, les hizo sentirse partícipes de las reivindicaciones laborales. Por tanto, las mujeres empezaron a identificarse como un colectivo social que demandaba igualdad y derechos políticos similares a los de los hombres.

A partir de la década de 1920 empezó a crearse en España un movimiento feminista organizado. Sus objetivos incluían una reforma de la educación escolar femenina, facilidades laborales y equiparación de salarios, derogación de leyes consideradas discriminatorias y, cosa importante por entonces, demandaban el derecho al sufragio femenino. Con el fin de la monarquía de Alfonso XIII y el advenimiento de la República en 1931, se concedió el voto a las mujeres. La modernización del Estado, el desarrollo de la democracia política, la aparición de la enseñanza pública laica y la creciente conciencia social y política de las mujeres estimuló muchos avances que la República estuvo dispuesta a reconocer.

Por primera vez una mujer tuvo acceso a puestos políticos y administrativos de importancia, pero tras el estallido de la guerra civil española y el triunfo del fascismo, la comunidad femenina tuvo que asimilar dos maneras de entender su situación social. La victoria de una manera de pensar sobre otra influyó en un radical cambio a los avances experimentados durante las primeras décadas del siglo XX.

BIOGRAFÍA DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Nació en el municipio de Fuente Vaqueros, Granada (España), en el seno de una familia de posición económica desahogada, el 5 de junio de 1898, y fue bautizado con el nombre de Federico del Sagrado Corazón de Jesús García Lorca. Su padre fue Federico García Rodríguez, un hacendado, y su madre, Vicenta Lorca, maestra de escuela, quien fomentó el gusto literario en su hijo.

Desde los dos años de edad, según Honig (1999), uno de sus biógrafos, destaca lo siguiente: “Federico García Lorca mostró su habilidad para aprender canciones populares, y a muy tierna edad escenificaba en miniatura oficios religiosos. Su salud fue frágil y no empezó a andar hasta los cuatro años. Leyó en su casa la obra de Víctor Hugo y de Miguel de Cervantes. Como estudiante fue algo irregular. De niño lo pusieron bajo la tutela del maestro Rodríguez Espinosa, en Almería, ciudad en la que residió con su familia entre 1906 y 1909. Inició el bachillerato de vuelta a su provincia natal y abandonó la Facultad de Derecho de Granada para instalarse en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1918–1928); pasado un tiempo, regresó a la Universidad de Granada, donde se licenció en Derecho, aunque nunca ejerció la abogacía, puesto que su vocación era la literatura” (p. 359).

La ubicación meridional de Granada, donde se encontraba viva la herencia árabe, el folclore, el oriente y una geografía agreste, quedaron impresas en toda su obra poética, donde los romanceros y la épica se funden de manera perceptible. Después de su madre, fue Fernando de los Ríos quien estimuló

el talento del entonces pianista en favor de la poesía; así, en 1917 escribió su primer artículo sobre el poeta romántico José Zorrilla, (en el centenario del nacimiento de dicho escritor).

La España de García Lorca era la de la Edad de Plata, heredera de la Generación del 98, con una rica vida intelectual donde los nombres de Francisco Giner de los Ríos, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno y, poco después, Salvador de Madariaga y José Ortega y Gasset imprimían el sello distintivo de una crítica contra la realidad de España.

Influyeron, además, en la sensibilidad del poeta en formación, los siguientes autores: Félix Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado, Ramón del Valle-Inclán, José Augusto Trinidad Martínez Ruiz (Azorín) y el Cancionero popular castellano. Además, García Lorca se dedicaba al arte pictórico.

Juventud y primeras obras

En 1918 publicó su primer libro “Impresiones y paisajes”, costado por su padre. En 1920 se estrenó en teatro su obra “El maleficio de la mariposa”. En 1921 se publicó “Libro de poemas”, y en 1923 se pusieron en escena las comedias de títeres “La niña que riega la Albahaca” y “El príncipe preguntón”. En 1927, en Barcelona, expuso su primera muestra pictórica.

En esta época García Lorca frecuentó activamente a los poetas de su generación que permanecían en España, en torno a la Residencia de Estudiantes: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, y sobre todo a los artistas Luis Buñuel y Salvador Dalí, a quien después le dedicó su poema: “Oda a Salvador Dalí”. El pintor, por su parte, pintó los decorados del primer drama del granadino: “Mariana Pineda”. En

1928 publicó la revista literaria Gallo, de la cual salieron solamente dos números.

En 1929 marchó a Nueva York. Para entonces se habían publicado, además de las obras antes mencionadas, sus libros “Canciones” (1927) y Primer “romancero gitano” (1928). Esta última es su obra más popular y accesible. A García Lorca le molestaba mucho que el público lo viera solo como gitano.

La Segunda República y «La barraca»

Al instaurarse la Segunda República española, Fernando de los Ríos fue nombrado Ministro de Instrucción Pública. Bajo el patrocinio oficial, se le encargó a García Lorca la codirección de la compañía estatal de teatro «La barraca», desde donde recibió todos los recursos para producir, dirigir, escribir y adaptar algunas obras teatrales del Siglo de Oro español del siglo XVI. Además escribió en este período “Bodas de sangre”, “Yerma” y “Doña Rosita la soltera”.

En 1933 viajó a la Argentina de la Década Infame²⁶ para promover la puesta en escena de algunas de sus obras por la compañía teatral de Lola Membrives y para dictar una serie de conferencias. Su estancia resultó un éxito: a manera de ejemplo, su puesta de “La dama boba” de Lope de Vega, atrajo a más de sesenta mil personas. Por otra parte fue Co-fundador el 11 de febrero de 1933 de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, creada en unos tiempos en que la derecha sostenía un tono condenatorio en relación a los relatos sobre las conquistas y los problemas del socialismo en la URSS. Entre 1933 y 1936 escribió los poemarios: “Diván de Tamarit” y

²⁶ Período de la historia de la Argentina que comienza el 6 de septiembre de 1930 con el golpe de estado cívico-militar que derrocó al Presidente Hipólito Yrigoyen y finaliza el 4 de junio de 1943 con el golpe de estado militar que derrocó al presidente Ramón Castillo.

“Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías”, ésta obra conmovió al mundo hispano. También en ese período escribió: “La casa de Bernarda Alba” y trabajaba en su obra “La destrucción de Sodoma”, cuando estalló la Guerra Civil española.

Guerra Civil y asesinato

Colombia y México, cuyos embajadores previeron que el poeta pudiera ser víctima de un atentado debido a su puesto de funcionario de la República, le ofrecieron el exilio, pero Lorca rechazó las ofertas y se dirigió a su casa en Granada para pasar el verano.

En esos momentos políticos alguien le preguntó sobre su preferencia política y él manifestó que se sentía a su vez católico, comunista, anarquista, libertario, tradicionalista y monárquico. De hecho, nunca se afilió a ninguna de las facciones políticas existentes en su país, y jamás discriminó o se distanció de ninguno de sus amigos por cuestiones ideológicas. Tuvo una gran amistad con el líder y fundador de la Falange Española, José Antonio Primo de Rivera, hijo del expresidente y dictador Miguel Primo de Rivera.

Se sentía, como él lo dijo en una entrevista al periódico El Sol de Madrid poco antes de su muerte, íntegramente español. Lorca (1936) “Yo soy español integral y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más, yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista, abstracta, por el sólo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a

España y la siento hasta la médula, pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política”²⁷.

Tras una denuncia anónima, el 16 de agosto de 1936 fue detenido en la casa de uno de sus amigos, el también poeta Luis Rosales, quien obtuvo la promesa de las autoridades nacionales de que sería puesto en libertad si no existía denuncia en su contra. La orden de ejecución fue dada por el gobernador civil de Granada, José Valdés Guzmán, quien había ordenado al ex diputado de la CEDA Ramón Ruiz Alonso la detención del poeta.

Las últimas investigaciones, como la de Manuel Titos Martínez, determinan que fue fusilado a las 4:45 h de la madrugada del 18 de agosto de 1936, seguramente por cuestiones territoriales, ya que algunos caciques, muy conservadores, tenían rencor al padre de Lorca porque era un terrateniente progresista. En una entrevista al diario El Sol, había declarado que «en Granada se agita la peor burguesía de España», y eso fue su sentencia de muerte. Federico García Lorca fue ejecutado en el camino que va de Víznar a Alfacar, y su cuerpo permanece enterrado en una fosa común anónima en algún lugar de esos parajes junto al cadáver de un maestro nacional, Dióscoro Galindo, y los de los banderilleros Francisco Galadí y Joaquín Arcollas, ejecutados juntos con el poeta.

La fosa se encuentra en el paraje de Fuente Grande, en el municipio de Alfacar, provincia de Granada, región Andalucía (España). El escritor, autor

²⁷ Entrevista realizada el 10 de junio de 1936, se publicó en las páginas del diario 'El Sol' el 15 de junio del mismo año. La entrevista fue el resultado del encuentro entre dos de las personalidades más populares de la cultura de la España republicana: el bohemio periodista y caricaturista Luis Bagaría y Federico García Lorca. Bajo el título de 'Diálogo con García Lorca', el texto ha pasado a la posteridad como la última entrevista realizada al poeta.

del "Romancero Gitano" fue ejecutado por ser republicano y homosexual, considerado en esa época como un delito imperdonable.

Después de su muerte se publicaron sus obras: "Primeras canciones", "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín".

En el año 2009, en aplicación de la ley para la recuperación de la memoria histórica aprobada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, se decide abrir la fosa donde supuestamente descansaban los restos del poeta. Sin embargo, no se encontró nada.

Estilo

La metáfora: es el procedimiento retórico central de su estilo. Bajo la influencia de Góngora, Lorca maneja metáforas muy arriesgadas: la distancia entre el término real y el imaginario es considerable. En ocasiones, usa directamente la metáfora pura. Sin embargo, a diferencia de Góngora, Lorca es un poeta conceptista, en el sentido de que su poesía se caracteriza por una gran condensación expresiva y de contenidos, además emplea frecuentes elipsis. Las metáforas lorquianas relacionan elementos opuestos de la realidad, transmiten efectos sensoriales entremezclados, etc.

El neopopularismo: aunque Lorca asimila sin problemas las novedades literarias, su obra está plagada de elementos tradicionales que, por lo demás, demuestran su inmensa cultura literaria. La música y los cantos tradicionales son presencias constantes en su poesía. No obstante, desde un punto de vista formal no es un poeta que muestre una gran variedad de formas tradicionales. (Sin embargo, profundiza en las constantes del espíritu tradicional de su tierra y de la gente: el desgarró amoroso, la valentía, la melancolía y la pasión afloran en su obra literaria.

Poesía

La obra poética de Lorca constituye una de las cimas de la poesía de la Generación del 27 y de toda la literatura española. La poesía lorquiana es el reflejo de un sentimiento trágico de la vida, y está vinculada a distintos autores, tradiciones y corrientes literarias. En esta poesía conviven la tradición popular y la culta. Aunque es difícil establecer épocas en la poética de Lorca, algunos críticos diferencian dos etapas: una de juventud y otra de plenitud.

La época de juventud

Aquí se incluyen sus primeros escritos: “Impresiones y paisajes” (en prosa, aunque sin embargo muestra procedimientos característicos del lenguaje poético) y “Libro de poemas” (escrito bajo el influjo de Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez). En este poemario, García Lorca proyecta un amor sin esperanza, abocado a la tristeza.

La época de plenitud

Comienza con el Poema del cante jondo (1921) que, mediante la unidad temática, formal, conceptual y la expresión de los sentimientos, debido en parte a su inspiración folclórica, describe la lírica neopopularista de la Generación del 27.

En “Primeras canciones” (1927) , y “Canciones” (1936) emplea las mismas formas: la canción y el romance. Los temas del tiempo y la muerte se enmarcan en el alba, la noche, la ciudad andaluza y los paisajes lunares.

La muerte y la incompatibilidad moral del mundo gitano con la sociedad burguesa son los dos grandes temas del “Romancero gitano”. Destacan los

procedimientos habituales de poesía de origen popular, y la influencia del compositor Manuel de Falla. No se trata de una obra folclórica; está basada en los tópicos con que se asocia lo gitano y andaluz. Lorca eleva al personaje gitano al rango de mito literario, como después hará también con el negro y el judío en *Poeta en Nueva York*. En el *Romancero gitano* emplea el romance, en sus variantes de novelesco, lírico y dramático; su lenguaje es una fusión de lo popular y lo culto.

Lorca escribe su obra "*Poeta en Nueva York*", a partir de su experiencia en EE. UU, donde vivió entre 1929 y 1930. Para Lorca la civilización moderna y la naturaleza son incompatibles. Su visión de Nueva York es de pesadilla y desolación, propia de un mal sueño. Para expresar la angustia y el ansia de comunicación que lo embargan, emplea las imágenes visionarias del lenguaje surrealista. Su libertad expresiva es máxima, aunque junto al verso libre se advierte el uso del verso medido (octosílabo, endecasílabo y alejandrino).

"*El Diván de Tamarit*" (póstumo, 1940) es un libro de poemas de atmósfera o sabor oriental, inspirado en las colecciones de la antigua poesía árabe-andaluza. El tema central es el del amor sujeto a experiencias frustrantes y amargas; su lenguaje está muy próximo al de *Poeta en Nueva York*.

"*Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*" (1935) es una elegía de incontenible dolor y emoción escrita en homenaje al torero sevillano que tanto apoyó a los poetas de la Generación del 27.

La obra poética de García Lorca se cierra con *Seis poemas gallegos* y la serie de once poemas amorosos titulada *Sonetos del amor oscuro*. Lorca siempre ha contado con el respeto y admiración incondicional de los poetas de generaciones posteriores a la Guerra Civil Española.

Libros de poesía

- Impresiones y paisajes (1918)
- Libro de poemas (1921)
- Poema del cante jondo (1921)
- Oda a Salvador Dalí (1926)
- Romancero gitano (1928)
- Poeta en Nueva York (1930)
- Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías (1935)
- Seis poemas gallegos (1935)
- Diván del Tamarit (1936)
- Sonetos del amor oscuro (1936)

Teatro

El teatro de García Lorca es, con el de Ramón del Valle-Inclán, el de mayor importancia escrito en castellano en el siglo XX.. El lenguaje, empleado por Valle-Inclán, es también poético. Sobre Lorca influyen también el drama modernista (de aquí deriva el uso del verso), el teatro lopesco (evidente, por ejemplo, en el empleo organizado de la canción popular), el calderoniano (desmesura trágica, sentido de la alegoría) y la tradición de los títeres. La producción dramática de Lorca puede ser agrupada en cuatro conjuntos: farsas, comedias «irrepresentables» (según el autor), tragedias y dramas.

Entre las farsas, escritas entre 1921 y 1928, destacan: “La zapatera prodigiosa”, en la que el ambiente andaluz sirve de soporte al conflicto. Asimismo realiza una mezcla entre imaginación y realidad, en la obra “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín”, complejo ritual de iniciación al

amor, que anuncia los «dramas irrepresentables» de 1930 y 1931: “El público” y “Así que pasen cinco años”, constituyen sus dos obras más herméticas, por los temas que aborda, como la indagación psicológica sobre aspectos de la conducta humana.

Obras teatrales

- Mariana Pineda (1927)
- La zapatera prodigiosa (1930)
- Retablillo de Don Cristóbal (1928)
- El público (1930)
- Así que pasen cinco años (1930)
- Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín (1933)
- Bodas de sangre (Puesta en escena en 1933, pero publicada en enero de 1936 por Ediciones del Árbol, Cruz y Raya)
- Yerma (1934)
- Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (1935)
- La casa de Bernarda Alba (1936)
- La fuerza de la sangre (inacabada) (1936)

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

Para llegar a comprender la visión trágica de la mujer por parte de García Lorca en su trilogía dramática, resulta pertinente dar un vistazo al origen y desarrollo de la tragedia desde la antigua Grecia hasta inicios del S. XX, época en la que está situada dicha trilogía. Por eso es de suma importancia este apartado ya que da a conocer las características particulares de la dramaturgia lorquiana, para poder así analizar posteriormente las tres obras en estudio. Por tanto, resulta indispensable explicar los elementos que el escritor toma para poder escribir sus obras, entre las cuales se encuentran “Bodas de Sangre”, “Yerma” y “La casa de Bernarda Alba”, quienes conforman la ya mencionada trilogía lorquiana que se explica posteriormente en este capítulo.

Concepto clásico de tragedia

En el S.V a. C, Aristóteles definió la Tragedia de la siguiente manera: “La Tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa. Dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estados de emotivos”. (Menéndez, 1977, p. 51)

En Grecia floreció durante el S.V, principalmente en Atenas. Los poetas trágicos por excelencia son: Sófocles, Eurípides y Esquilo. La tragedia de corte clásico siguió cultivándose en la era cristiana, principalmente, en el S. XVIII, durante el Neoclasicismo con autores como Jean Racine y Pierre

Corneille. En los siglos posteriores, sobre todo en la primera mitad del S.XIX, durante el Romanticismo, se dejó de cultivar el género trágico de tendencia clásica, pues los escritores románticos, rechazaban la normativa impuesta por Aristóteles sobre el arte de escribir obras trágicas, las cuales debían regirse por tres unidades: **de lugar, tiempo y acción**.

La tragedia clásica griega producida en el S. V, a. C, a lo largo de la historia ha influido en otras culturas. Así, por ejemplo, Roma en el S. III, a. C, retomó de la tragedia griega algunos de sus tópicos y personajes míticos. “En Roma el introductor de la tragedia griega, mediante adaptaciones, es Livio Andrónico (S. III a. C), y el primero en componer textos sobre leyendas romanas (fabulae praetextae), es Nevio. Dos obras que merecieron el elogio de Quintiliano son Medea, de Ovidio, y Tiestes, de Vario Rufo. Se conservan nueve tragedias de Séneca, escritas según el modelo griego (Agamenón, Medea, Edipo, etc. (Estébanez, 2008, p.1048).

Durante el periodo de la Edad Media, dicho género no se desarrolló, pues sólo se le dio importancia al teatro de tipo religioso, específicamente a los actos sacramentales. No obstante, resurgió con cierto ímpetu durante el Renacimiento (S. XVI) gracias a la valorización que los escritores de dicho período artístico-cultural, realizaron de las obras clásicas griegas y a la reflexión teórica que sobre la tragedia clásica desarrollaron los críticos italianos: F. Piccolomini, G. C. Scaligero, L.Castelvetro , y los franceses J. Chapelain, J.F. Sarasin), quienes formularon una teoría dramática en concordancia con la normativa clásica. Durante el S. XVII, Francia, sobresalió por el cultivo de la tragedia, siguiendo los moldes aristotélicos, e inspirados en los temas míticos de la antigua literatura griega. Entre los escritores de tragedias destacan: Pierre Corneille (1606-1684) con sus obras: “Medea” (1635) “Edipo” (1659) “Andrómeda” (1650) y Jean Racine (1639-1699) autor

de: “La Tebaida” (1664), “Alejandro Magno” (1665) “Andrómaca” (1667) “Fedra” (1677) y otras no menos importantes.

En la literatura española, a partir del S. XVI la tragedia gozó del interés por parte de los dramaturgos de la península. Es así como las primeras manifestaciones de tragedia aparecen en 1520, son obras de temática bíblica y religiosa. Entre esas creaciones dramáticas sobresalen: “Tragedia de Absalón”, “Tragedia de Amón y Saúl” y “Tragedia de Jonathan en el Monte Siloé” del autor V. Díaz. Luego Lope de Vega (1562-1635) enriquece el género dramático con las siguientes tragedias: “Porfiar hasta morir”, “El marido más firme” y “El caballero de Olmedo”.

Durante el S. XVIII, en España, “se produce un intento de crear, a ejemplo de la francesa e italiana, una tragedia de tema nacional. En Hormesinda (1770) de N. Fernández de Moratín, surge el modelo de lo que se ha llamado “tragedia rococó” (J.M. Caso, 1970): cinco actos, respeto de las unidades...tema historia nacional y pervivencia del tema calderoniano del honor...Habrá que esperar al siglo XX para encontrar en España una tragedia digna de tal nombre en las grandes obras de F. García Lorca (Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba),” (Estébanez, 2008, Pp. 1049-1050).

Llama la atención que Estébanez, menciona a Lorca como uno de los autores quien le otorgó “dignidad” al género de la tragedia en España. Es por eso que con justa razón la crítica literaria hace referencia a una tragedia Lorquiana. Veamos en que consiste dicha modalidad dramática.

La tragedia Lorquiana:

El término tragedia lorquiana, es una nominación que los estudiosos hacen de la producción dramática de Federico García Lorca. Este tipo de tragedia ya no es de corte clásico, es más bien de una fuerte raigambre popular.

Para Rafael Rodríguez Díaz, “en la época de Lorca, como gran parte de la España rural, Andalucía había evolucionado poco, y muchos aspectos de la antigüedad clásica se habían conservado de ella...La vieja vida mediterránea del sur de España resulta muy parecida a la que había dado a luz a la tragedia griega. Esa vida se había “congelado” mientras el mundo occidental experimentaba sus grandes revoluciones industriales, científicas, políticas y religiosas...La cultura popular en España –máxime en Andalucía—no había padecido el yugo del racionalismo excesivo que convertiría la lógica en una religión secular; conversión que significaría el triunfo de la clase media y del melodrama burgués, pero que al mismo tiempo mataría el antiguo sentido fatalista de verdadera tragedia” (Rodríguez, 1989, Pp. 38-39)

Con base en la información anterior, se puede decir que la tragedia lorquiana es propia de la región de Andalucía, la tierra natal de García Lorca. Dicha región se caracterizó por no haberse modernizado al igual que el resto de ciudades europeas, y por tanto, ciertas creencias y costumbres ancestrales prevalecían. Además, se prestaba para que en sus habitantes permanecieran arraigadas concepciones míticas sobre la vida y a veces hasta posturas fatalistas con respecto a la realidad emotivo-social que les circundaba. Llegó a convertirse Lorca en un intérprete mítico de la región andaluza, eso lo demostró primeramente en su obra “Romancero gitano”, y después en su producción dramática, en especial en la denominada trilogía lorquiana, constituida por “Bodas de sangre”, “Yerma” y “La Casa de Bernarda Alba”.

Cabe destacar que Lorca deseaba renovar el teatro español, que, según él, era burgués, pues algunos autores le daban más importancia a la Farsa y otros subgéneros dramáticos poco o nada vinculados con los conflictos del ser humano. Por ello decidió tomar como punto de partida, la herencia de la tragedia griega del S. V a. C, y adaptarla o enriquecerla con los conflictos

existenciales y creencias de la mágica tierra andaluza. “Lorca creía que la tierra andaluza era heredera del espíritu de la Grecia Antigua, porque era muy vieja. Hay que mencionar que Andalucía había experimentado las influencias de las culturas: judía, gitana; y por supuesto, árabe más fuertemente como ninguna otra región española.” (Katarzyna, 2013)

Cabe destacar que García Lorca, retoma elementos de la tragedia clásica griega, pero desde una perspectiva propia y creativa. No sigue la preceptiva aristotélica. Por el contrario, tras recibir la influencia del vanguardismo, Lorca les impregna a sus tragedias un toque innovador, pero siempre guardando un acento andaluz. Así, por ejemplo, en lugar del ditirambo, incorpora la danza de corte folclórica de su tierra natal, esto se observa en la obra “Yerma”, cuando en el Acto III, y último cuadro, se representa la danza del *Macho y la Hembra*. Léase la propuesta escénica que Lorca brinda para dicha danza dramática. “Hay en la escena como un crescendo de voces, con un ruido de cascabeles y collares de campanillas. En un plano superior aparecen las siete muchachas, que agitan las cintas hacia la izquierda. Crece el ruido y entran dos máscaras populares, una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. El Macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La Hembra agita un collar de grandes cascabeles) (P.92).

Con base en la descripción anterior, se deduce que, en la Danza del Macho y la Hembra, hay resonancias de la danza flamenca, típica expresión musical de la tierra de Andalucía. Lo anterior viene a confirmar que Lorca logra escribir una tragedia con un sabor nacional.

Otro elemento que Lorca retoma de la tragedia griega clásica es el coro. Dicho elemento lo incorpora en su obra “Bodas de sangre”, pero de una

forma implícita. La función del coro lo desempeñan los leñadores en el Acto III. Ellos al igual que el coro griego, informan y comentan los acontecimientos de la trama. Ej.

LEÑADOR 1º *¿Y los han encontrado?*

LEÑADOR 2º *No. Pero los buscan por todas partes.*

LEÑADOR 3º. *Ya darán con ellos.*

.....

LEÑADOR 3º. *El novio los encontrará con luna o sin luna. Yo lo vi salir. Como una estrella furiosa. La cara color ceniza. Expresaba el sino de su casta". (García L, F. 1999, Pp. 97-99).*

Por otra parte, Álvarez²⁸ (2009) en su ensayo titulado "El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana", sostiene que: "Lorca nos presenta en sus obras la dialéctica ética-moral, pero añade una diferencia fundamental con respecto a la tragedia griega: el no contemplar nunca el punto de vista estatal o sociopolítico. El grupo sólo se hace presente en lo moral, jamás en lo político; la salida al conflicto sólo es concebible para Lorca en la imposición de la ética y en un concepto de libertad metafísico e idealista; la ética y la libertad, por supuesto, nunca triunfan, de ahí la concepción lorquiana de la tragedia".

Además, agrega: "Ahora la tragedia reside en el carácter, no en la condición ciudadana. Las tragedias que afectaban a los héroes y heroínas griegos podían ser extensibles a distintas clases o estamentos sociopolíticos: la

²⁸ Es una investigadora del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de Salamanca y del Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra. Doctora en filosofía por la Universidad de Salamanca y escritora de múltiples ensayos literarios.

mujer extranjera (Medea), el caudillo (Agamenón), el gobernante (Edipo, Creonte), la hermana que ha hecho una promesa (Antígona). La tragedia lorquiana, en cambio, sólo afecta a un tipo de persona: aquélla que no puede reprimir los instintos que la sociedad exige dejar de lado para su correcto ordenamiento. La tragedia se ha hecho pasional: el no controlar los propios deseos es lo que configura al héroe. Lorca empieza y agota la tragedia en las pasiones del héroe y en sus emociones: «La tragedia reside en la psique de los protagonistas y no se desenlaza como en el teatro convencional, donde el público sigue el crescendo del momento trágico»”

Dramaturgia:

El vocablo Dramaturgia está vinculado al plano teórico, al nivel de la literariedad, es decir, a la forma en que un escritor decide producir sus textos dramáticos. Además, tiene que ver también con la visión particular del autor sobre asuntos relacionados con la escenografía. Fernando Gómez Redondo, al abordar aspectos de la teoría dramática, plantea lo siguiente: “Ello es lo que permite que un dramaturgo logre generar unas expectativas sobre su obra, que pueden llegar a condicionar una manera específica de ver el teatro sobre la escena (piénsese en el caso del dominio escenográfico que impusieron los modos dramáticos de J. Benavente durante las tres primeras décadas del Siglo XX) y configurar una especial identificación entre el espectador y el autor teatral (por lo común, al teatro se suele acudir a ver una obra de un determinado dramaturgo, antes que a ver a una compañía o unos actores o a presenciar cómo se ha realizado un trabajo de dirección, de decoración o de interpretación)” (Gómez, 1994: 276)

Con base en la declaración anterior, se infiere que la teoría dramática es de vital importancia en la actividad literaria que desarrolla un autor de piezas teatrales. Es más, se puede afirmar que cada autor debe contar con su

propia propuesta dramática. Es común hablar de la dramaturgia de Shakespeare, Lope de Vega, Enrique Buenaventura y de otros más.

Dramaturgia Lorquiana:

La dramaturgia lorquiana se expresa en un teatro poético, de alto valor lírico. Asimismo se puede decir, que su dramaturgia es de carácter alegórico, en el sentido de que gira en torno a símbolos medulares como: la sangre, el cuchillo o la rosa, y que se desarrolla en espacios míticos o presenta un realismo trascendido, esto es, que a través de la descripción y puesta en escena de actividades cotidianas reales se intuye un trasfondo de profunda trascendencia, de crítica y cuestionamiento de los valores sociales del momento, y de que, en fin, encara problemas sustanciales del existir. Además, se impregna con el ritmo de la poesía tradicional, canciones, romances, coplas populares, que ahondan en todas las expresiones orales del pueblo. Su actividad es inmensa ya que supone un intento constante de depuración, de vuelta al origen, de búsqueda del restablecimiento de la pureza original, de la palabra evocadora y connotativa.

Características de la dramaturgia lorquiana

- Incorpora tendencias vanguardistas.
- Acercar el teatro al pueblo.
- La mujer, está marcada por un destino trágico, es la protagonista principal. Representa el ansia de libertad en una sociedad patriarcal y machista.
- El teatro es siempre poético y experimental.
- La materia temática presenta unidad.
- El lenguaje posee un cierto lirismo desbordante, sutil y bello por su riqueza estilística.

- Tono trágico y fatalista que expresa la honda pena del amor imposible, en todas sus facetas.
- En los diálogos utiliza generalmente, la prosa; pero intercambia versos en coplas y canciones populares.

Tragedia lírica o teatro poético lorquiano

El teatro de Lorca es un teatro poético, lleno de símbolos, de canciones, de lirismo, en el que cada elemento que él pone sobre el escenario se llena, como pasaba con los elementos de su poesía, de significado, de resonancias, de sugerencias. Y así, en sus obras de teatro presenta los mismos temas de los que también habla su poesía: los grandes temas universales (el destino trágico, los deseos reprimidos, el ansia de libertad o la realización personal, su choque con los límites que pone la sociedad o las fuerzas cósmicas, la muerte, el amor) que conjuga con elementos locales, especialmente andaluces y tomados de la tradición popular. Por lo anterior, sería justo decir que Federico García Lorca, es un poeta dramático, que se expresa, no sólo a través de las palabras, sino que también con todos los elementos que entran en una representación escénica: colores, luces, movimientos, decorados, música, etc.

Los símbolos en la dramaturgia lorquiana

Lorca tiene una gran predilección por la metáfora. La virtud imaginativa de Lorca es perfecta. A veces, es cada una de sus imágenes una creación mítica. Lorca encuentra siempre un equilibrio entre realismo y fantasía, dramatismo y lirismo, claridad y apasionamiento, exactitud e imaginación. El simbolismo de Lorca no es descriptivo, sino evocativo.

Gran parte de su poesía lírica, como también de la trilogía dramática, motivo del presente estudio, está construida sobre un cosmos muy ramificado, un cosmos de símbolos; una constante combinación de símbolos y de imágenes de significado mítico. Todo ello combinado de una manera no arbitraria ni subjetiva, sino según el sentido simbólico de estas imágenes en diferentes ambientes.

De acuerdo con su gusto por los elementos tradicionales, Lorca utiliza frecuentemente símbolos en sus obras. Se refieren muy frecuentemente a la muerte, aunque, dependiendo del contexto, los elementos simbólicos son de diferentes matices. Son símbolos centrales en la producción dramática de Lorca los siguientes:

- La luna: es el símbolo más frecuente en Lorca. Su significación más frecuente es la de muerte, pero también puede simbolizar el erotismo, la fecundidad, la esterilidad o la belleza.
- El agua: cuando corre, es símbolo de vitalidad. Cuando está estancada, representa la muerte.
- La sangre: representa la vida y, derramada, es la muerte. Simboliza también lo fecundo, lo sexual.
- El caballo (y su jinete): está muy presente en su obra, portando siempre valores de muerte, aunque también representa la vida y el erotismo.
- Las hierbas: su valor dominante, aunque no único, es el de ser símbolos de la muerte.
- Los metales: también su valor dominante consiste en que representan la muerte. Los metales aparecen bajo la forma de armas blancas, que conllevan siempre a la tragedia.

- Personajes alegóricos; esto se observa, por ejemplo, en Bodas de sangre, donde el autor incorpora a personajes como la Luna, la Mendiga (representando a la muerte), con dicha clase de personaje la tensión dramática crece.

En cuanto a la propuesta de escenografía, Lorca juega con los contrastes de colores, según el clima dramático que impera en cada una de sus obras. En “Bodas de sangre”, en el Acto I, cuadro I, su propuesta escenográfica es muy escueta, se limita a lo siguiente: “Habitación pintada de amarillo”. En cambio, en los actos donde el clima dramático adquiere más fuerza, la propuesta de Lorca está llena de gran creatividad. Así, por ejemplo, en el cuadro II del Acto II, la propuesta escenográfica preanuncia la intensificación del conflicto, que consistirá en la huida de la Novia con Leonardo. “Exterior de la cueva de la NOVIA, Entonación en blancos grises y azules fríos. Grandes chumberas. Tonos sombríos y plateados...” Lo mismo realiza Lorca en las dos obras restantes que conforman su trilogía.

Esta es una de las principales características de su teatro: el uso expresivo de todos los elementos de la escenografía, que tienen gran importancia y muchas veces valores simbólicos (por ejemplo, el bastón de Bernarda Alba, símbolo de su poder que su hija Adela rompe cuando se rebela, o del color verde con que aparece ella vestida, simboliza el ansia de libertad y de muerte. O la casa cerrada que expresa esa opresión que sufre la familia Alba por la autoridad materna)

Otra característica es el simbolismo también de personajes y situaciones, que puede empezar ya por los nombres de los personajes, y que hace que sus obras, más allá de su argumento, nos hablen siempre de los grandes temas de la humanidad.

Intercala, junto a diálogos y monólogos, elementos líricos traducidos en poemas y canciones, que tienen también mucha importancia para el significado de la obra.

Mezcla elementos innovadores y vanguardistas (el juego con la escenografía, el simbolismo de la lengua y otros elementos como hacía en su poesía, bien de la tradición culta (por ejemplo, el uso del verso, como el Teatro Clásico del Siglo de Oro, de Lope de Vega, de Calderón de la Barca), bien de la tradición popular (el género de la farsa, o algunas obras que toman elementos de algo tan popular como el teatro de títeres, dirigido fundamentalmente a niños).

También fusiona lo local andaluz (con sus costumbres, sus tradiciones, su vida rural, su cultura popular gitana y flamenca) con lo universal (el destino trágico, el amor imposible, la muerte, la imposibilidad de la realización personal, etc.)

Además, utiliza una lengua propia con la clase de personajes, pero incorpora elementos poéticos.

Como en la poesía de la época, en el teatro de Lorca se percibe una evolución desde obras más vanguardistas y alejadas del realismo a otras que ya denuncian problemas sociales esto se advierte en su última obra "*La casa de Bernarda Alba*", ya casi completamente en prosa (excepto dos canciones que incorpora el autor) y la cual presenta el de los abusos de la autoridad y la represión que siempre lleva a la tragedia). El propio Lorca expresó en esos últimos años de vida su voluntad de acercarse al pueblo y a los problemas colectivos de índole social.

Otra particularidad del teatro lorquiano es la narración en escena en la cual hace equivalencia a personajes que no salen a escena, pero se cuenta de su vida en la representación de las obras.

Noción de trilogía en la dramática moderna:

Trilogía es un término de origen griego: (**Tri-logia, de treis-logos: tres discursos o textos**). Con el nombre de trilogía “se designaba en la Grecia clásica el conjunto de tres tragedias presentadas a concurso por cada uno de los autores que competían por conseguir el premio en los certámenes que se celebraban en las fiestas en honor de Dionisio, ...”. Cada concursante presentaba, además de la mencionada trilogía, un drama satírico” (Estébanez, 2008, p. 1055).

Por su parte, Álvarez (2009) en su ensayo mencionado anteriormente, define la trilogía lorquiana como: “Dramas trágicos escritos por Federico García Lorca donde retrata la situación de la mujer en la España Preguerra Civil y en especial en Andalucía, región de dónde era oriundo García Lorca. Estos tres libros son “Bodas de Sangre”, “Yerma” y “La Casa de Bernarda Alba”, los cuales conforman una trilogía no oficial que muchos lectores y aficionados a las obras de García Lorca llaman “trilogía lorquiana” o como yo le llamo “trilogía rural lorquiana”.

Además, afirma que “Las obras de la trilogía lorquiana (*Yerma, Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba*) acabarán desembocando en el drama porque pretenden aislar al individuo del marco moral y político en que se da efectivamente inserto. Lorca empieza y agota la tragedia en las pasiones del héroe y en sus emociones. Despoja a la tragedia de su importante valor político. Aleja a los héroes de su condición sociopolítica y los vuelve universales, pero a la vez los convierte en idealistas, al pretender separar al individuo del grupo (reduciéndolo, a lo sumo, al ideal de la pareja enamorada

y apasionada) lo separa de sus raíces y lo entrega a una caracterización metafísica de su individualidad y de su libertad. La moral es una cárcel que no puede nunca retener a los sujetos que se erigen en héroes en las obras de Lorca”.

La mujer en la dramaturgia lorquiana

Federico García Lorca es, sin duda, el dramaturgo español que mejor y profundamente supo reflejar el alma de la mujer en su trilogía dramática. Las mujeres son los principales personajes de sus piezas teatrales. Las mujeres lorquianas, están concebidas no como seres femeninos opuestos a la masculinidad del varón, sino como compendio y resumen de todas las virtudes y defectos del género humano, desde la matriarcal absolutista y dominadora hasta la esposa callada y obediente.

Lorca vivió su infancia y su juventud entre mujeres. Entre las cuales destacan su madre y tías, sus hermanas y primas varias, además de las amigas de todas ellas. Ya de niño, organizaba en su casa veladas de teatro juvenil, en las que él distribuía entre todas ellas los distintos personajes, tanto masculinos como femeninos.

No es de extrañar, por eso, que sus recuerdos de niño y sus recuerdos juveniles en un pueblo de la región granadina, resumen gran parte de su obra. En especial, sus tragedias rurales. Son historias antiguas, oídas en los corros o reuniones de las mujeres y las criadas de su casa, en las largas tardes del verano. Historias de amores contrariados, de adulterios conocidos pero silenciosos, muertes en duelos amorosos, etc. García Lorca supo representar esas historias como un dramaturgo-poeta.

Hizo de la mujer un referente político, tal como se evidencia en “Mariana Pineda”. O una mujer vinculada al ámbito familiar, por eso representa a una

"madre" autoritaria y dominadora como en "La casa de Bernarda Alba"; una esposa fiel y callada como se evidencia en "Yerma", o una amante irrenunciable como la Novia protagonista de "Bodas de sangre). Pero siempre expresándolo con una prosa lírica combinada con versos que se quedan grabados en el corazón.

Además, sus personajes pudieron haber sido hombres, pero fueron mujeres. "En "Mariana Pineda" pudo haber hecho protagonista al general Riego, pero lo hizo con una mujer. En La casa de Bernarda Alba, el protagonista pudo haber sido, perfectamente, el padre, y ser la madre la que muriera al comienzo de la obra, pero Lorca prefirió que el protagonista fuera mujer (Lineros, 2006, p. 78).

Por otro lado, Ramírez (2006) en su artículo titulado "La mujer en la literatura española: de la Edad Media a García Lorca" afirma: "La mujer lorquiana está capturada, encerrada por limitaciones ancestrales, pero lucha por superar esta situación que la asfixia y desborda. Va a luchar contra la sociedad y también contra ella misma para lograr su libertad en cuerpo y alma".

Al final de su artículo, Ramírez también hace referencia al tema tratado por el grupo de investigación, pues afirma "Estas mujeres viven en un mundo de hombres que acomete constantemente sobre ellas de manera trágica y devastadora. La fatalidad se cierne sobre ellas, pretenderán escapar, pretenderán encontrar la libertad de sus cuerpos y almas, pero no lo lograrán, quedarán atrapadas por el destino trágico que las amenazó constantemente".

También, Simpson (2011) en su artículo "La simbología en la trágica trilogía de FGL" expresa lo siguiente: "Lorca escribió tres tragedias rurales repletas de simbología que expresa su visión del mundo -La casa de Bernarda Alba, Bodas de Sangre y Yerma- y todas, desde una perspectiva cosmovisionaria,

exaltan las mismas propiedades: lo individual, lo instintivo, lo pasional, lo vital y lo espontáneo. También se ve patente en su teatro el rechazo de la sociedad represiva, lo cual se exterioriza de manera explícita en los tres dramas”.

Ambos estudiosos, presentan una mirada rápida sobre como Lorca visualiza a las mujeres de sus obras, explicando los motivos para denominarlas mujeres trágicas o mujeres malditas como lo hacen otros autores más adelante.

Siguiendo con el rastreo sobre el tema antes mencionado, Irusta (1999) en su Libro “La generación del 27 y Federico García Lorca” dice que “La producción dramática de Lorca expresa los problemas de la vida y de la historia, a través de un lenguaje cargado de connotaciones. La temática profunda de las obras de Lorca asombra por su unidad, el deseo de lo imposible, el conflicto entre realidad y deseo, la frustración vital, con destinos trágicos, pasiones condenadas a la soledad o a la muerte, amores marcados por la esterilidad (en varias obras aparece encarnado en mujeres)” (p. 45)

Por otra parte, Araujo (2013) en su artículo “La mujer en la Trilogía dramática de Federico García Lorca” sostiene que “La mujer del mundo dramático de García Lorca se ve a sí misma desde los exteriores de una casa: es una mujer que no interactúa en la calle, que al igual que las tradiciones intenta perpetuarse a través de los hombres y los hombres de una casta se convierten en el único fin y medio para que el honor de una familia se mantenga”.

Además, Araujo concluye el artículo antes referido, emite la siguiente afirmación: “El rol de la mujer en la trilogía dramática de García Lorca se ve enmarcada por la tragedia, pues el aleccionamiento moral de ésta es preciso para reflejar la importancia de la honra y la tradición del mundo rural español,

siendo las principales víctimas y por qué no, victimarias, las mujeres. Ya sea como matriarcas, esposas o futuras esposas, el campo de acción de estas mujeres se limita a una casa, espacio de pureza y alejamiento del mundo externo, un mundo vetado para su sexo”.

La razón para considerar a las mujeres de las obras de Lorca, como “mujeres trágicas” o “mujeres infelices” obedece a que dichos personajes, están sometidas a la sociedad prejuiciosa, y machista que les tiende barreras a las féminas para que ellas no logren conseguir su felicidad y autorrealización. Por tanto, las mujeres lorquianas son insatisfechas con respecto a la vida que les tocó vivir o padecer.

Es por eso que su tragedia depende de las personas que las rodean y que, aunque ellas traten de luchar contra eso, siempre terminan sumergidas en la fatalidad, pues al igual que las tragedias griegas están marcadas por un destino trágico.

Serrano (1997) afirma que: “Las mujeres de Lorca viven vidas rutinarias, vidas sin alivio, cercadas por las costumbres, pendiente que pensarán los demás de ellas. Oprimidas por la tradición, su única perspectiva es el matrimonio. Saber llevar una casa es todo lo que los demás demandan de ellas. Atender a su familia en su necesidad de comida y ropa es la preocupación constante.

El matrimonio es una prisión de seda, es la meta, la inspiración mayor. La sociedad ve en la esterilidad un oprobio (yerma); en la solterona una fracasa (La casa de Bernarda Alba); en el adulterio un crimen espantoso (Bodas de Sangre). La maternidad sin casamiento es motivo de desaprobación y condena social” (Pp. 11-12).

Similar apreciación plantea Remigio (1967) en su tesis titulada “La mujer en el Teatro Lorquiano” sostiene: “El personaje más importante en los dramas lorquianos, es la mujer. Si la mujer en un estado permanente de frustración emocional. Todas ellas nos presentan grandes pasiones de mujeres insatisfechas, de mujeres con grandes sueños y grandes ideales, que nunca se llegan a realizar. Mujeres encendidas de deseos que nunca satisfacen y que presentan en sí, una misma inquietud y un mismo anhelo”.

CAPÍTULO III:

ANÁLISIS DE LAS MUESTRAS LITERARIAS

Análisis de la obra “BODAS DE SANGRE”

1. Sinopsis de la obra

La historia inicia con una conversación entre el Novio y su Madre, en la cual ella le niega una navaja a su hijo recordándole la muerte violenta de su padre y de su hermano. Luego de la plática, el novio sale de su casa y la madre se queda hablando con la vecina, quien le informa que la Novia de su hijo mantuvo años atrás un romance con Leonardo Félix, hijo de la familia responsable del asesinato de sus familiares.

Leonardo aun sabiendo que su ex novia se va a casar la sigue buscando, pero a escondidas, pues él ya es un hombre casado. Es ahí cuando la mujer de él le empieza a cuestionar sus salidas raras con el caballo a lo que él justifica que solo es parte de su trabajo en el campo. Posteriormente, la mujer se entera del noviazgo que tuvo con la Novia y se suelta en llanto.

Por otra parte, el Novio y su Madre piden al Padre de la Novia la mano de la muchacha, él agradablemente les da su bendición. La Novia resignada en ese momento de casarse, se vuelve indecisa luego de que la criada le informa que ha visto a Leonardo en la ventana de su casa. Ella no lo puede creer, pero al caer la noche la Novia ve fuera de su casa, hecho que remueve sentimientos del pasado.

La mañana siguiente, el día de la boda, Leonardo es el primero en llegar y le dice a la Novia que se case, que él no se interpondrá pues, él ya lo hizo y ahora es el turno de ella de contraer matrimonio.

Los novios se casan, pero en medio de la boda, la Novia dice estar cansada y trata de evadir la presencia de su esposo, es ahí cuando toma la repentina decisión de huir con Leonardo, quien es el amor prohibido de su vida. Luego de una persecución, el Novio encuentra a su mujer y a Leonardo en el bosque. Entre ambos hombres se entabla una lucha, muriendo los dos en el duelo.

Finalmente, la Novia regresa a casa con las manos cubiertas de sangre, diciendo repetidas veces que desea la muerte. La Madre del Novio, al enterarse de la tragedia, culpa a su nuera de la muerte de su hijo.

La obra termina con una adoración al cuchillo que recitan la Novia y la Madre, pues ambas han quedado solas, desdichadas e infelices.

2. Circunstancias y personajes desencadenadores de conflicto:

El conflicto surge cuando a primeras horas del día de la boda de la Novia, llega muy temprano a casa de ésta, Leonardo, su exnovio. Esa visita inesperada, turba la tranquilidad de la joven que dentro de pocas horas celebrará sus nupcias en la iglesia. Leonardo, a pesar de que ya está casado, interpela a la Novia, con la desafiante pregunta: “Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo. P. 60.

La Novia, le repite a Leonardo que ella no tiene nada que conversar con él. Que dentro de poco se casará y vivirá para su esposo. Por su parte, el entrometido visitante, le recalca a la Novia: “Callar y quemarse es el castigo

más grande que nos podemos echar encima.” (García, 1997, p. 62). La Novia, insiste en rechazarlo, siente que las palabras de Leonardo la ofuscan, la dañan. Sin embargo, siente que las palabras de Leonardo la cautivan. “No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas”. (García, 1997, p. 62).

Leonardo, se marcha de la casa de la Novia, al momento en el cual comienzan a llegar, los primeros invitados, a la fiesta de bodas. En el corazón de la Novia queda sembrada la oscura semilla de la incertidumbre y la confusión; pero también renace el amor sepultado, prohibido, inaceptable por un hombre casado. El fatum (destino fatal) que persigue a la Novia, comienza a ejercer su influencia sobre ella. Su antiguo enamorado vuelve a ganar la batalla en su corazón. La pasión, ciega su razonamiento, y el amor que un día sintió por Leonardo, vuelve a obsesionarla.

Después, de oficiarse la ceremonia, y una vez en la casa del padre de la Novia, ésta se comporta fría, poco afectiva con su recién esposo. Éste en medio de la fiesta, la abraza, y ella lo rechaza:

NOVIA: (seca) Déjame.

NOVIO: ¿Por qué? (La deja)

NOVIA: Pues...la gente. Pueden vernos. (García, 1997, p. 33)

La trama se intensifica, cuando el Padre de la Novia pregunta al Novio, dónde está su hija, y él le responde que se ha ido a su habitación a descansar un momento, pues se siente un poco mal. El Padre, vuelve otra vez donde el Novio y le informa que su hija no está en su habitación, asimismo la Criada declara no haberla visto por ningún lugar de la casa. Por su parte, la Madre del Novio preocupa pregunta a dónde puede estar. No obstante, el conflicto, llega a su clímax o máxima expresión, cuando la Mujer

de Leonardo entra gritando: “¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación.” (García, 1997, p. 93).

3. Desenlace trágico

El desenlace trágico, tiene lugar cuando el Novio en compañía de otras personas, sale en busca de su esposa y Leonardo, quienes han huido rumbo al bosque. El desenlace trágico, que consiste en la muerte violenta del Novio y Leonardo, al batirse en duelo, pareciera que ya estaba determinado por el destino. La huida de la Novia con su ex novio era inevitable. Ambos, a pesar de impedimentos legales: Leonardo ya casado, y la Novia, previo a casarse con el Novio, se sienten atraídos por la fuerza de la pasión que los arrastra a la inmoralidad. El amor de la Novia y Leonardo es ilógico, irracional, va en contra de los convencionalismos morales y religiosos. Pero sus cuerpos y sentimientos se pertenecen, pues así lo dejan entrever los leñadores:

LEÑADOR 1º: *Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.*

LEÑADOR 2º. *El cuerpo de ella era para él y el cuerpo de él para ella.*

LEÑADOR 1º. *Ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos. (García, 1997, p. 98)*

Es importante recalcar que aparentemente la “provocadora” del desenlace trágico, es la Novia, pues de manera inconsciente, despierta los dormidos deseos amorosos de Leonardo. También, con su gracia, hizo nacer los sentimientos amorosos del Novio, quien, siguiendo los caminos de la decencia, va en compañía de su Madre, a la casa de la Novia, para pedirla en matrimonio.

Sin embargo, la Novia, no se arrepiente de haberse marchado con Leonardo y de haber provocado el desenlace funesto. Ella está consciente que pudo más la fuerza de la pasión que la fuerza de la razón. Lo anterior se lo expresa a su suegra, después de haber ocurrido el desenlace trágico: la muerte en duelo de Leonardo y el Novio.

NOVIA: *¡Porque yo me fui con otro, me fui! (Con angustia) Tú también te hubieras ido. ...el brazo del otro me arrastró como golpe de mar, como la cabezada de un toro...*” (García, 1997, p. 124)

El desenlace trágico para la Novia es la soledad, el desprecio de su suegra, y sobre todo del anhelo truncado por ser feliz.

4. Visión de mundo del autor

En “Bodas de sangre”, Lorca, retoma elementos de la tragedia griega clásica, como, por ejemplo, lo inexorable del destino en la vida de los seres humanos. Desde esa perspectiva, Lorca expresa su visión de un mundo, donde muchas acciones trágicas están determinadas por fuerzas misteriosas. La Novia y Leonardo, están predeterminados a amarse, a pesar de las separaciones que ambos se imponen. Leonardo, quien abandona a la Novia por casarse con la prima de ésta, no logra aplacar sus sentimientos amorosos en su rol de esposo. En cambio, la Novia, acepta como su prometido al Novio, con quien pretende conformar una pareja y luego una familia. Sin embargo, el día de su boda, aparece su ex enamorado, quien de alguna manera reaviva la llama extinguida de un romance que disfrutaron en el pasado.

Lorca, según algunos de sus biógrafos, fue un asiduo lector de las tragedias griegas, y la esencia del teatro trágico griego lo impregna en su trilogía. En la

región andaluza en la cual vivió Lorca, era común, encontrar historias llenas de conflicto pasional, cuyos desenlaces estremecían a sus habitantes. Las creencias míticas y las supersticiones prevalecían en la tierra andaluza debido al poco desarrollo industrial que experimentó, incluso hasta inicios del S. XX, con respecto a otras ciudades europeas. Todas esas circunstancias le valieron al dramaturgo granadino para la creación de su obra en estudio.

Por ejemplo, la Madre siente rechazo por las navajas, pues con esa clase de armas asesinaron a su esposo y a su primer hijo. Y se infiere que con “armas blancas” o corto punzantes se quitaron la vida Leonardo y el Novio. La Madre, tiene la creencia de que si su hijo porta navajas, puede morir al igual que su progenitor y su hermano.

En “Bodas de sangre”, Lorca transmite una visión bastante fatalista en torno a la mujer. La mujer, cuando ésta, se convierte, ya sea de forma consciente o inconsciente, en motivo para un triángulo amoroso, ella marca el camino para los desenlaces de muerte. Aunque, la Novia nunca se propuso engendrar las condiciones para un desenlace fatal, sino que más bien, luchó inútilmente por lograr su auto realización como mujer en el plano amatorio.

5. RECURSOS ESTILÍSTICO

Forma artística

Bodas de sangre es una obra trágica escrita en verso y en prosa; se compone en tres actos. El primer acto se divide en tres cuadros y los últimos dos actos en dos cuadros cada uno. Lorca emplea tanto la prosa como la poesía, y abundan los símbolos y las imágenes, especialmente las del mundo natural.

El realismo de los primeros dos actos de Bodas de sangre cede ante un mundo onírico y surreal cuando la luna y la muerte aparecen en escena y es este momento el que más le satisface al dramaturgo, según reveló en una entrevista: "El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que me encuentre como pez en el agua"²⁹.

La música y el coro también juegan un papel importante, y el crescendo de estos elementos y de la versificación, ayudan a marcar esa transición del realismo a la fantasía.

Lenguaje

En Bodas de sangre se utiliza el habla corriente de los pueblos de Andalucía, pero sin recurrir a modismos extremadamente localistas que dificultarían su comprensión.

En la parte lírica, Lorca también utiliza un vocabulario sencillo, aunque combinándolo de tal forma que construye expresiones propias de un lenguaje simbólico metafórico. Las frases son cortas, precisas, carentes de ampulosidad retórica. Ej.

***NOVIA:** Con los dientes,
Como una víbora pequeña
Con las manos, como puedas,
Pon en mis manos de novia
Quita de mi cuello honrado
El cañón de la escopeta.
El metal de esta cadena,
Ay, qué lamento, qué fuego*

²⁹ Entrevista dada por Federico García Lorca, publicada por el periódico el Heraldo de Madrid el 11 de julio de 1933.

*Dejándome arrinconada
Me sube por la cabeza
Allá en mi casa de tierra
¿Qué vidrios sé me clavan en la lengua!
Si no Quieres matarme (García 1997: P. 141)*

Las palabras habituales aparecen cargadas de una tensión emotiva mayor debida al clima general de la tragedia y al fuerte carácter de los personajes que las pronuncian.

No es significativo reducir esta obra de Lorca a una simple enumeración de sus recursos estilísticos, ya que una de las características fundamentales del estilo de Lorca es la creación constante, variada y fecunda de comparaciones, metáforas y símbolos de hondo contenido poético.

Las metáforas surgen a cada paso entrelazándose en algunos casos para constituir una estructura metafórica mayor. Ej.

NOVIA:

"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, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien! Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo 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, siempre, aunque

*hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los
cabellos! (García 1997: P. 141)*

Simbología

En toda la obra de García Lorca se pueden encontrar símbolos de una gran plasticidad, estos son fundamentales para la comprensión de su universo. Muchos de ellos tienen un significado tradicional que Lorca recoge y enriquece en su obra.

Así, estos símbolos adquieren múltiples connotaciones en consonancia con los contextos en que aparecen como, por ejemplo:

Azahar. Es un símbolo tradicional de la pureza y de la boda.

Caballo. El caballo suele estar relacionado con el instinto y con la muerte. También representa la potencia masculina.

Colores.

Amarillo: vejez, desengaño, amargura.

Azul: inocencia, esperanza, ilusión, también es el color del hombre, contrapuesto al rosa que identifica la mujer.

Blanco: pena, tristeza, pureza. Es también el color de Andalucía.

Negro: muerte.

Rojo: pasión, amor, sangre derramada.

Verde: frustración, esterilidad y muerte.

Cuchillo. El cuchillo, como la navaja y el puñal es un instrumento del sacrificio. Se relaciona desde temprano en la poesía de Lorca con una muerte de frente trágicamente hermosa, y que no se puede evitar. Ej.

MADRE (*Entre dientes y buscándola*): *La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.*

NOVIO: *Vamos a otro asunto.*

MADRE: *Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era. NOVIO*: *Bueno.*

MADRE: *Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados. (García 1997, P. 14)*

Plantas.

Adelfa: simboliza amargura y mal amor.

Naranja: tiene, de acuerdo con la tradición popular, connotación amorosa.

Flores

Clavel: representa la pasión del hombre.

Rosa: simboliza la mujer y el carácter efímero de su juventud y belleza.

Luna. Divinidad del firmamento, que exige sacrificios y se encarna generalmente en figuras femeninas. No es la muerte misma, sino su mensajera.

Metales. La plata, el estaño y el bronce son símbolos de la muerte.

Río. Se identifica como el impulso sexual.

Sangre. Tiene varios significados: prolongación de la estirpe, oposición entre la vida y la muerte casta, reproducción sexual y sexualidad.

Serpiente. Deseo prohibido o incestuoso.

Tierra. Tiene varios simbolismos. Es el monstruo que necesita de los sacrificios humanos y se identifica con la mujer en tanto simboliza la riqueza y el principio de la vida.

Signo estilístico

García Lorca utiliza con profusión una forma un tanto sencilla, en esta obra predominan los metros populares como el tetrasílabo, el hexasílabo y el octosílabo. Disfraza a la muerte de mendiga, tanto en sus monólogos como en sus diálogos con la Luna y se expresa por medio de endecasílabos. Ej.

MENDIGA: *Esa luna se va, y ellos se acercan.*

*De aquí no pasan. El rumor del río
apagará con el rumor de troncos
el desgarrado vuelo de los gritos.*

Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.

*Abren los cofres, y los blancos hilos
aguardan por el suelo de la alcoba
cuerpos pesados con el cuello herido.*

*No se despierte un pájaro y la brisa,
recogiendo en su falda los gemidos,
huya con ellos por las negras copas*

o los entierre por el blando limo. (García, 1997, p. 124)

Si bien aparecen pequeños poemas en boca de distintos personajes, algunos de ellos adquieren el sentido colectivo de un cantar popular al ser recitados en forma combinada por dos o más personajes. Ej.

MUJER: *Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos*

*un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua (García, 1997, p. 64)*

Análisis de la obra “YERMA”

1. Sinopsis de la obra:

Yerma es una mujer campesina, que fue criada por sus padres para llegar a casarse y poder criar a sus futuros hijos. Está casada con Juan, hombre trabajador, pero poco interesado en procrear hijos, pues para él no es el momento ya que quiere disfrutar un poco más de la vida en pareja con su mujer.

En un primer momento Yerma acepta la excusa de su marido para no convertirse en padres, pero pasado el tiempo ve como sus amigas de la infancia e inclusive las que se casaron después de ella ya se han convertido en madres. Esta situación abona más a sus deseos de ser madre. Por tal motivo, discute constantemente con su marido, porque él siempre encuentra una excusa para no cumplirle su deseo maternal.

Cansada de la actitud de su marido decide visitar a una Vieja, una especie de curandera para verificar quien de los dos es el que tiene problemas para procrear un hijo. Yerma, descubre que el estéril es su marido, ya que de lado de su familia casi todos son hijos únicos, en cambio ella tiene familiares por doquier.

Al saber el verdadero motivo del por qué su esposo no quiere tener hijos, discute con él, ya que no puede cumplirse su más grande deseo. Juan,

tratándola de calmar intenta abrazarla y besarla a lo que ella responde tomándolo del cuello y estrangulándolo en el acto. Al verlo muerto, dice que con él se mueren las únicas posibilidades de convertirse en madre, y por ende queda desdichada por no haber cumplido su mayor anhelo.

2. Circunstancias y personajes desencadenadores de conflicto:

En la obra “**Yerma**”, el conflicto es generado por el desinterés de Juan a procrear hijos, lo cual provoca la frustración en la joven Yerma, quien sueña y anhela poder concebir hijos. Su desaliento se incrementa al ver que otras mujeres, que se casaron después de ella ya son madres, tal como ha sucedido con su amiga María.

También el machismo representado por Juan provoca el conflicto. El esposo de Yerma le repite a su cónyuge: “El hombre en el campo y la mujer en la casa”, inhibiéndole a su cónyuge toda posibilidad de auto realizarse fuera de las cuatro paredes. Juan la quiere ver encerrada en la casa. Le prohíbe toda conversación en la calle. Cuando una mujer, según él, sale a la calle a comprar y se entretiene conversando con las demás personas, la murmuración de la gente se desata. Y por consecuencia, el honor queda entredicho. “No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver esa puerta cerrada”, le sentencia Juan a su mujer.

Pero la circunstancia medular, causante de conflicto como es la frustración de Yerma por no quedar embarazada, a traviesa diferentes niveles. Así, por ejemplo, al principio de la obra, Yerma le expresa a Juan, su gran deseo, por tener un hijo. Luego, pasa por una etapa de ansiedad, ocasionada por cierta “envidia” al ver que otras jóvenes recién casadas ya son madres.

Sin embargo, el conflicto llega a su clímax, cuando a escondidas de su esposo, visita a la Vieja, una especie de curandera, para conseguir remedios para quedar en cinta. Una vez que Yerma, se toma las pócimas recetadas por la Vieja, y no haber obtenido resultados positivos, Yerma conoce un revelador secreto: la acción de no concebir es culpa de Juan, y no de ella, le hace saber la Vieja.

***VIEJA:** Ay, ay. Menos ¡ay! y más alma. Antes no he querido decirte, pero ahora, sí.*

***YERMA:** ¡Y qué me vas a decir que ya no sepa!*

***VIEJA:** Lo que ya no se puede callar. Lo que está puesto encima del tejado. 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. Para tener hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente, no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. ¡Mira qué maldición ha venido a caer sobre tu hermosura!*

***YERMA:** Una maldición. Un charco de veneno sobre las espigas.*

***VIEJA:** Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa. (García, 1997, p. 95)*

3. Desenlace trágico

El desenlace trágico, se da cuando, Yerma discute con Juan, su desinterés, su apatía por dejar prole. Ella se siente burlada, que su marido la busque sólo para obtener placer. Pero quizá lo que más le indigna, es oír de labios de su marido la reiterada justificación: “Sin hijos la vida es más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.” (García, 1997, p. 99).

Finalmente, termina estrangulando a su marido, cuando esté se acerca a ella para pedirle un beso.

JUAN: *“Y a vivir en paz. Uno y otro, con suavidad, con agrado. ¡Abrázame!*

(La abraza)

YERMA: *¿Qué haces?*

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. Nunca. (García, 1997, p. 101)*

(Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Este cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle).

Un aspecto digno de destacar es que la tragedia de Yerma no únicamente consiste en haber matado a su esposo, sino que consiste también en haber asesinado a su hijo potencial. Pues ella como mujer honrada anhelaba tener hijos, pero de su esposo en el régimen matrimonial y no fuera de él. Lo anterior se constata en la parte final de la obra:

YERMA: *Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre 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! (García, 1997, p. 102)*

4. Visión de mundo del autor

El autor concibe el mundo de la región andaluza, en el cual se desarrolla la historia de la obra **Yerma**, como una geografía llena de tradiciones y valores arcaicos, donde comportamientos socioculturales como el machismo, ejercen una poderosa influencia.

Así, por ejemplo, Juan le reitera a su esposa, el rol que debe desempeñar una mujer casada.

JUAN. *¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre? (García. 1997, p. 59).*

Asimismo, Lorca presenta en su obra la idea de que la esperanza que alberga toda mujer que se casa es llegar a concebir hijos. Y el no poder tenerlos la convierte en una mujer desgraciada. Su visión de la mujer en cuanto al tópico de la maternidad frustrada está cargada de acento trágico, fatalista. En otras palabras, la joven Yerma (su nombre metafórico concuerda con su significado literal: tierra infértil, donde no se puede cultivar) sufre, llora su incapacidad de no poder concebir un niño que tanto desea.

Por otra parte, Lorca entreteje una serie de mitos, creencias que nacen de la imposibilidad que posee una mujer para traer un nuevo ser al mundo. La sangre, como dadora de vida, debe tener la virtud del agua que debe correr para prestarle lozanía a los campos y para que puedan dar fruto. “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 la 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 me va a pasar a mí”.

Con base en lo anterior, *el fatum* de Yerma, según Lorca, consiste en no poder concebir un hijo, debido a que su esposo Juan no quiere o no puede. Yerma, a pesar de sus dos años de estar casada, experimenta soledad.

Lorca concibe a Yerma, como a una mujer sufrida, confinada a la soledad por un marido egoísta, que sale temprano al campo y regresa a su casa hasta en la noche muy cansado. Yerma, a pesar de conocer el desinterés de su

cónyuge por procrear un vástago, no asoma en ella ni la más pequeña muestra de infidelidad. Cuando la Vieja, le propone que se marche con su hijo porque él si puede darle un descendiente, ella rechaza tal proposición indecorosa. Mejor asiste por consejos de unas amigas, a la romería para comprar remedios a fin de quedar en cinta.

Al final, después de infructuosos esfuerzos realizados por Yerma, para concebir una criatura, su corazón se llena de odio, y al igual que las heroínas de las tragedias griegas, como Clitemnestra, quien asesina a su esposo Agamenón por haber sacrificado a su hija Ifigenia, para poder retornar de Troya a la ciudad de Argos, acontecimiento que presenta Esquilo en su obra *Agamenón*.

Yerma, asesina a Juan, por haberle matado su sueño de ser madre. Ese proceder la convierte en una mujer desgracia, quien fue impulsada a cometer ese acto homicida, por la fuerza ciega del destino.

5. Recursos estilísticos

Forma artística

Esta obra se divide en cuadros, dos por cada acto, siendo dos los actos de la obra.

En cada uno de los cuadros se representa la escenificación y el dialogo de los personajes orientándonos en la historia.

La función de los cuadros es separar escenas distintas, es decir que puede que no ocurran en el mismo tiempo ni lugar, siendo otros en la mayoría de los casos distintos los personajes que actúan. Los actos separan tiempo o pequeñas historias.

En la tragedia *Yerma*, García Lorca incluye en casi todos los cuadros un poema, en algunas ocasiones los poemas son cantados por más de un personaje. Ej.

HEMBRA: *En el río de la sierra*

la esposa triste se bañaba.

Por el cuerpo le subían

los caracoles del agua.

La arena de las orillas

y el aire de la mañana

le daban fuego a su risa

y temblor a sus espaldas.

¡Ay, qué desnuda estaba

la doncella en el agua! (García. 1997, p. 89).

Lenguaje

El lenguaje corresponde al que utilizan los personajes que por ser del mundo rural no es demasiado culto. Se adapta al personaje dependiendo de sus características, para así reafirmar la personalidad de cada uno.

A través del dialogo nos damos cuenta de todas las acciones, aunque estos diálogos suelen estar acompañados por acotaciones que sirven para que el lector pueda imaginar la composición de la escena, pero hay otro tipo de informaciones que solo se reciben mediante el diálogo entre los personajes. Así como transcurren los días o infamación, como por ejemplo desde cuando están casados Juan y Yerma.

Además, en su mayoría los parlamentos poseen acento poético, también en casi toda la obra hay una combinación de versos y prosa.

Simbología

- El agua: la lluvia o la fuente, que representa la fecundidad.
- La leche: es la esperanza que tiene Yerma de quedarse embarazada.
- Las flores: (sobre todo la rosa) que son la alegría ante la maternidad; en cambio, la roca, la sequedad, la arena y las sombras simbolizan la esterilidad de, así como el muro, que representa el impedimento. Ej.

YERMA: *Oh rosa de carne que nunca floreciste
en la llanura sedienta,
en el jardín espinado,
en mis volcanes carentes de fuego.*

*Me dejaste expectante
bajo fuentes que no manan
pues las flores llueven en primavera
y hacia mí se acerca una tormenta de arena. (García. 1997, p. 67).*

Signo estilístico

Uno de los recursos literarios que más emplea Lorca es el simbolismo. Para empezar, es de gran valor simbólico el nombre de la protagonista y de la obra, ya que yermo significa "terreno inhabitado".

En las canciones de las lavanderas, que incorporan referencias a la mitología clásica, imágenes visionarias y asociaciones subconscientes, abundan los símbolos sexuales.

Pero la gran mayoría de los símbolos en esta obra se refieren la fecundidad y la esterilidad. A lo largo de la obra, la fertilidad se expresa mediante el agua corriente, la leche y la sangre. Y la infertilidad aparece en el agua estancada, la sed, tierras secas y la arena.

Además, hay personajes que sus diálogos son canciones, coplas, o poemas que adquieren semejanza con el coro en las tragedias griegas antiguas. Ej.

YERMA (*Escuchando*): *¿Por qué duermes solo, pastor?*

En mi colcha de lana dormirías mejor.

Tu colcha de oscura piedra,

pastor,

y tu camisa de escarcha,

pastor,

juncos grises del invierno

en la noche de tu cama.

Los robles ponen agujas,

pastor,

debajo de tu almohada,

pastor,

y si oyes voz de mujer

es la rota voz del agua.

Pastor, pastor... (García, 1997, p. 52)

Análisis de la obra “LA CASA DE BERNARDA ALBA”

1. Sinopsis de la obra

La obra inicia tras la muerte del segundo esposo de Bernarda Alba, ésta obliga a sus cinco hijas a vivir encerradas durante ocho años guardando luto. Pepe el Romano, un joven del pueblo, pide a Bernarda casarse con su hija Angustias, la heredera de su primer marido, por lo cual las hermanas dan por hecho que es por su dinero por el cual Pepe el Romano desea casarse con Angustias. Adela, la hija menor de Bernarda, también está enamorada de Pepe el Romano, igual que Martirio. Pero Adela es la que mantiene a escondidas relaciones amorosas con él. Aunque La Poncia, criada de Bernarda, intenta persuadir a Adela para que desista de su romance con Pepe, quien ya está comprometido con su hermana mayor, sin embargo, Adela no quiere olvidarse de Pepe el Romano, ella quiere ser libre, y sigue manteniendo relaciones amorosas con él.

Una noche, cuando todas duermen y Adela se levanta para ir al encuentro de su amado, Martirio se despierta y ambas comienzan una discusión. Ante la discusión Bernarda se despierta y es cuando Martirio le cuenta que Adela viene de estar con Pepe el Romano. Ante lo cual llena de furia, Bernarda no duda en tomar una escopeta y le dispara al joven. No consigue matarlo, pero Adela piensa que su madre ha asesinado al hombre que ama y de quien está embarazada. No le queda otra opción que encerrarse en su cuarto y suicidarse. Tras la muerte de Adela, Bernarda les dice a sus hijas que deben, decir que Adela murió virgen para guardar las apariencias ante la sociedad.

2. Circunstancias y personajes desencadenadores del conflicto:

El conflicto se genera a causa de la muerte del segundo esposo de Bernarda, acontecimiento que da lugar para que ésta les imponga a sus hijas un duelo por ocho años, en la cual no podrán salir de su casa ni casarse con nadie.

A raíz de lo anterior, la frustración de las hijas se agudiza, principalmente la de Adela, quien es la menor y en consecuencia la más rebelde. Léase el siguiente ejemplo:

ADELA: *Yo no quiero estar encerrada, no quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!” (García, 1997, p. 47)*

Por otra parte, el machismo representado irónicamente por Bernarda provoca que el conflicto se acentúe cada día más entre ella y sus hijas. Las normas dictatoriales y extremistas de Bernarda hacia sus hijas, se puede observar a lo largo de toda la obra.

BERNARDA: *Aquí se hace lo que yo mando. Ya no podéis salir con el cuento de tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.” (García, 1997, p. 30).*

El encierro de las cinco mujeres: Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, no les permite relacionarse con la sociedad, pues su madre las obliga a vestir de negro cuando ellas por su edad quisieran salir y lucir trajes de muchos colores para que un hombre las enamore y se case con ellas. Pero eso no es posible porque Bernarda las tiene presas en su casa.

BERNARDA: *En ocho años de 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 la casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras podéis empezar a bordaros el ajuar” (García, 1997, p. 29).*

Tal como sucede en “Bodas de Sangre” en “La casa de Bernarda Alba” las mujeres pasan sus tristes vidas bordando. Dicha vida vuelve rebelde a Adela, pues su madre a la única que le ha dado permiso de casarse es a Angustias, quien no es hija de su segundo esposo, pero según Adela y sus demás hermanas el prometido de Angustias, Pepe el Romano, sólo desea casarse con ella por su dinero.

MARTIRIO: *¡Que les importa a ellos la fealdad!, a ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer”*

MAGDALENA: *Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para la boda con Pepe el Romano.*

ADELA: *(Con emoción contenida.) ¡Pero Pepe el Romano...!*

AMELIA: *¿No lo has oído decir? Adela: No.*

MAGDALENA: *¡Pues ya lo sabes!*

ADELA: *¡Pero si no puede ser!*

MAGDALENA: *¡El dinero lo puede todo!*

ADELA: *¿Por eso ha salido detrás del duelo y estuvo mirando por el portón?
(Pausa) Y ese hombre es capaz de...*

MAGDALENA: *Es capaz de todo. (García, 1997, p. 46)*

Adela sabe que Pepe no quiere a Angustias. Pues entre ella y él, existe una relación amorosa clandestina, ambos están enamorados, pero por temor al qué dirán no dan a conocer su romance.

El conflicto llega a su clímax cuando Martirio se entera del amorío de Adela con su prometido Pepe el Romano, y entabla una acalorada discusión con su hermana. Bernarda se despierta y se da cuenta de que la menor de las hijas viene de estar con Pepe, por lo cual, Bernarda no duda en decir: “ ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta?” Pág. 87. Y dispara con el arma sobre el joven.

3. Desenlace trágico

El desenlace trágico se lleva a cabo cuando Adela, al oír el disparo cree que su madre mató a Pepe, y decide suicidarse. Nunca supo que el joven había escapado del disparo. Adela, cegada por la pasión, cree que la vida sin su amante carece de sentido, y al igual que una heroína trágica griega culmina inmolándose en aras del amor no comprendido por su madre.

El final trágico de la obra es motivado por el fatum (destino aciago) que gobierna la vida de Adela, y el cual consiste en amar a un hombre comprometido, amar a un hombre que le es vedado por el riguroso autoritarismo de su madre, quien ha dispuesto que sus hijas no deben casarse, excepto, la mayor de ellas, Angustias. El suicidio de Adela es una muestra de rebeldía ante los convencionalismos dogmáticos que imperan en la casa de Bernarda.

LA PONCIA: *Maldita.*

MAGDALENA: *¡Endemoniada!*

BERNARDA: *Aunque es mejor así. (Se oye como un golpe.) ¡Adela! ¡Adela!*

LA PONCIA: *(En la puerta.) ¡Abre!*

BERNARDA: *Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza.*

CRIADA: *(Entrando.) ¡Se han levantado los vecinos!*

BERNARDA: *(En voz baja, como un rugido.) ¡Abre, porque echaré abajo la puerta! (Pausa. Todo queda en silencio) ¡Adela! (Se retira de la puerta.) ¡Trae un martillo! (La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale.) ¿Qué?*

LA PONCIA: *(Se lleva las manos al cuello.) ¡Nunca tengamos ese fin!*

(Las hermanas se echan hacia atrás. La Criada se santigua. Bernarda da un grito y avanza.)

LA PONCIA: *¡No entres!*

BERNARDA: *No. ¡Yo no! Pepe: irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgadla! ¡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! 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, 1997, p. 127).*

4. Visión de mundo del autor

Las primeras décadas del S. XX en España, fue un periodo muy difícil para un gran sector de mujeres principalmente de las zonas rural y pueblerina. Federico García Lorca muestra en su obra “La casa de Bernarda Alba” al machismo como uno de los grandes males de la sociedad andaluza.

García Lorca, nos presenta en la obra, objeto del presente análisis, patrones machistas defendidos y ejercidos, contradictoriamente, por una mujer, es decir por Bernarda. Ella exalta la libertad del hombre y justifica la sumisión de la mujer. Para Bernarda las mujeres no son libres ni tan siquiera de ver a los hombres en la iglesia ni en la calle.

BERNARDA: *Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombres que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. (furiosa) ¡Angustias! ¡Angustias!*

ANGUSTIAS: *(Entrando) ¿Qué manda usted?*

BERNARDA: *¿Qué mirabas y a quién?*

ANGUSTIAS: *A nadie.*

BERNARDA: *¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas? (pausa) (García, 1997: P. 25)*

Además, Lorca concibe, y lo transmite en su obra, el machismo como una actitud sociocultural, que permanece de generación en generación por medio de un círculo vicioso, y reproductor de la inequidad de género.

En “La casa de Bernarda Alba” Lorca nos brinda el ejemplo evidente del círculo reproductor de los antivalores machistas, defendidos ciegamente no por un hombre como sería lo normal, sino que justificados por Bernarda. Esta

mujer se convierte en la promotora del machismo que ha heredado de su padre, su padre de su abuelo y pretende que sus hijas sigan fomentando su forma retrograda de pensar.

Por otra parte, el dramaturgo concibe que las decisiones trágicas adoptada por las mujeres, y en el caso particular de la joven Adela, no responden a simples caprichos femeninos. Para el autor, el signo trágico que estremece el final de la obra es producto de la causalidad, es decir, de la serie de causas psico-sociales que impulsan al ser humano a desenlaces fatales, ante la imposibilidad de lograr su propósito. El suicidio de Adela fue motivado por factores multicausales: el dogmatismo de Bernarda, al prohibirles a sus hijas tener novios, el ambiente machista que prevalecía en la casa de Bernarda, el enclaustramiento de las jóvenes, hasta que se cumpliera los ocho años de duelo por el fallecimiento de su padre, y la imposibilidad que tenían las hijas de Bernarda de encontrar la felicidad en el amor de un hombre.

El ámbito socio- cultural y religioso que prevalecía en la tierra donde nació Lorca era el perfecto motivo para a escribir "*La casa de Bernarda Alba*", pues no era necesario inventar otro escenario trágico, puesto que en la región andaluza donde vivió el autor, la desigualdad de género y la violación de los derechos de las mujeres, era un fenómeno real. El escritor simplemente observó su entorno para escribir su obra antes referida, en la cual plasma su visión en torno a la mujer, planteando que la acción trágica que cometen obedece a factores psicosociales y religiosos que prevalecen en una cultura con hondos raíces machistas.

5. Recursos estilísticos

Forma artística

En cuanto a su forma y estructura el dramaturgo escribe la obra con la intención de dar a conocer al lector los conflictos al interior de una casa. Éstos se desarrollan creando dos tipos de estructura: la interna y la externa. La interna se fija en el orden en que ocurren los acontecimientos y la externa en la división que hace el autor de la obra.

Estructura interna: Esta estructura nos marca la manera en que se desarrollan los acontecimientos. Normalmente ocurren por orden cronológico, debido a la dificultad de llevar las analepsias al teatro. Con mucha frecuencia, se delimita en tres partes: una presentación o introducción al problema; un desarrollo donde se encuentra clímax, es decir, el momento clave y más intenso del problema; y el desenlace, en el que se resuelve el problema.

Estructura externa: Esta estructura se superpone a la interna y la divide formalmente en actos. Los actos están compuestos por un conjunto de escenas y en muchas ocasiones las transiciones de escenas son imperceptibles, ya que suponen una pausa mínima en el ritmo del relato. La pausa entre acto y acto es más prolongada y permite un descanso a los actores y un posible cambio de escenarios.

La forma de narrar los acontecimientos: el diálogo.

La forma de expresión más utilizada en el teatro es el diálogo, debido a que son los propios personajes quienes a través de sus parlamentos nos dan a conocer la historia, prescindiendo del narrador. El diálogo también nos

informa de los rasgos característicos de los personajes tanto físicos como psicológicos.

La forma de explicar los lugares: las acotaciones.

En el texto dramático también encontramos las acotaciones que son frases breves en prosa de carácter descriptivo que tienen como función indicar como son los decorados, el atrezzo y la situación espacial de los personajes; así como sus movimientos y manifestaciones corporales. Estas acotaciones no son pronunciadas por los personajes; tan sólo quedan reflejadas en los aspectos visuales de la obra. Son esenciales a la hora de llevar una obra dramática a escena. Ej.

CRIADA: *Fuera de aquí. ¿Quién os dijo que entrarais? Ya me habéis dejado los pies señalados. (Se van. Limpia.) Suelos barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara. ¡Ojalá que un día no quedáramos ni uno para contarlo! (Vuelven a sonar las campanas) Sí, sí, ¡vengan clamores! ¡venga caja con filos dorados y toallas de seda para llevarla!; ¡que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! (Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos grandes, faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena) (Rompiendo a gritar) ¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. (Tirándose del cabello) ¿Y he de vivir yo después de verte marchar? ¿Y he de vivir? (Terminan de entrar las doscientas mujeres y aparece Bernarda y sus cinco hijas)*

Bernarda: (A la Criada) ¡Silencio!

Criada: (Llorando) ¡Bernarda! (García, 1997: P. 19)

Lenguaje

El lenguaje empleado en *La casa de Bernarda Alba* es de tipo estándar, sin la presencia de muchas estructuras de tono elevado ni cultismos. No obstante, inserta muchas frases, palabras y expresiones típicas de la época en la que vivió, y que se solían utilizar mucho por las gentes en los medios rurales, sobre todo en los pueblos andaluces. Claros ejemplos de esto son “mal dolor de clavo” o las “onzas” y los “reales”, entre muchos otros.

También abundan las metáforas, como “tener preparada la cuchilla”, que pronuncia Bernarda haciendo entender el odio que Poncia le tiene. Es frecuente la presencia de algún eufemismo, como “guardarse la lengua en la madriguera”.

De la misma manera se encuentran hipérbolos como “Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza”; comparaciones: “estrellas como puños” y palabras pertenecientes a campos semánticos relacionados con la vida en el pueblo, como los “gañanes”, “corral”.

Así mismo, predominan las réplicas cortas y rápidas y a menudo llama la atención su tendenciosidad. Los verbos que más predominan son el presente de indicativo, utilizado en los diálogos en presente y, en menor medida, el futuro imperfecto y el pretérito imperfecto, ambos de indicativo. También hay uso del imperativo y aparecen algunas perífrasis verbales como “me voy a perder” o “estaba cociendo”, entre otras. También al igual que las dos obras anteriores, pero en pocas ocasiones se encuentran canciones en los

diálogos, solo que en esta obra el autor si les establece coro como en las tragedias griegas antiguas. Ej.

CORO: *Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran. (Se oyen panderos y carrañacas. Pausa.
Todas oyen en un silencio traspasado por el sol.)*

CORO: *(Muy lejano.)
Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo;
el segador pide rosas
para adornar su sombrero. (García, 1997: P. 74)*

Simbología

Blanco y negro. Las paredes blancas contrastan con los vestidos de luto de las mujeres. Los contrastes son muy frecuentes en la obra lorquiana, y en La casa de Bernarda Alba pueden simbolizar la dicotomía que existe entre lo que quiere el individuo y lo que exige la sociedad, o en este caso lo que quiere Adela frente a lo que le impone Bernarda. El blanco también representa la pureza, y el negro, la muerte. El contraste refuerza la idea de un documental fotográfico, que Lorca quería transmitir.

Verde. Significa la rebeldía y la libertad en las obras lorquianas. Adela se rebela contra la voluntad de su madre y se viste de verde. Este color también simboliza la muerte para Lorca, y efectivamente Adela se muere al final. Ej.

MAGDALENA: ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral y ha comenzado a voces:
“¡Gallinas, gallinas, miradme!” ¡Me he tenido que reír!

ADELA: Tome usted. (Le da un abanico redondo con flores rojas y verdes.)
(García, 1997: P 34)

Bastón. El bastón de Bernarda es símbolo del poder tiránico y por su forma fálica representa los valores patriarcales.

Caballos. Representan la masculinidad y el deseo sexual.

Calor. Está presente en todo momento y los personajes lo mencionan constantemente. Representa la pasión reprimida.

Agua estancada. Es símbolo de la muerte. El pueblo no tiene ríos, sólo pozos. Ej.

LA PONCIA: *el agua del río corre libremente, por el contrario, el agua del pozo está estancada.* (García, 1997: P 74)

Luna. Este símbolo lorquiano por antonomasia representa la muerte, pero también el erotismo.

CONCLUSIONES

El trabajo: “Visión trágica de la mujer en la trilogía lorquiana” ha permitido un acercamiento hacia los conflictos que padecen los protagonistas femeninos que aparecen en las obras: “Bodas de Sangre”, “Yerma” y “La Casa de Bernarda Alba”. Por tanto, el presente estudio ha llevado a plantear las siguientes conclusiones.

Se determinó que las mujeres del teatro de García Lorca no son mujeres heroica-trágicas por defender causas que tengan que ver con la patria o luchas que pretendan beneficiar a la sociedad en las que ellas viven. Las mujeres lorquianas son heroínas incomprendidas, deben soportar obstáculos, lidiar contra prejuicios socioculturales y religiosos que impiden su felicidad. Padecen agudos conflictos interiores, en una lucha permanente consigo mismas por ser mujeres realizadas como amantes o madres. Y al no consumir su anhelo, estalla la tragedia, y no tienen otra opción que no sea el de propiciar desenlaces trágicos.

A través del análisis de “Bodas de sangre” “Yerma” y “La casa de Bernarda Alba” se llegó a determinar que la actitud trágica de las mujeres lorquianas obedece a varios factores entre los que sobresalen: el machismo, los convencionalismos o tradiciones de la cultura andaluza, a la cual pertenecen las protagonistas de las obras estudiadas.

En la trilogía lorquiana, se observa una mezcla de elementos de la cultura andaluza: costumbres, tradiciones, vida rural, música popular gitana y flamenca, con aspectos de la tragedia grecolatina: el destino trágico, el amor imposible, la muerte como desenlace, la imposibilidad de la realización personal, etc. Además, la trilogía lorquiana, posee elementos poéticos, como

canciones y coplas. Por ello los críticos denominan la trilogía lorquiana como una tragedia lírica. Además, esta mezcla cultural comprueba que el teatro de Lorca es poético, ya que la combinación en los diálogos de coplas y poemas lo hacen único en su clase, el cual se ve reflejado en la identificación de los recursos estilísticos en las tres obras.

Por medio del presente estudio, se pudo constatar que, para García Lorca, el destino de la mujer está determinado por prejuicios machista. Así lo indican el encierro y la resignación a la que están sujetas los personajes femeninos de la trilogía. Lo anterior se evidencia en la manera en que los personajes femeninos expresan su resignación a ser víctimas del encierro, o de la imposición machista, por la tan sola razón de haber nacido mujeres. Para el caso, en “Bodas de sangre” la Madre le explica a la Novia el concepto tradicional sobre el destino que corren las féminas: “¿Tú sabes lo que es casarse, criatura...? Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancha para todo lo demás”. En la misma obra, el concepto tradicional e inequitativo en torno a la mujer se repite. Lo anterior se advierte, cuando Leonardo abandona a su mujer, y ésta es consolada por su suegra de la siguiente manera: “Tú, a tu casa. Valiente y sola en tu casa. A envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada. Échate un velo en la cara. Tus hijos, tuyos nada más. Sobre la cama pon una cruz de ceniza donde estuvo su almohada”. Y en “La Casa de Bernarda Alba”, es Bernarda, quien, desde el trono de su casa, o desde la “cárcel” que ella misma construyó, les sentencia a sus hijas el destino injusto que debe soportar una mujer: “Eso tiene ser mujer...Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón”.

También el presente trabajo de investigación se sustenta en sólidas afirmaciones escritas por diferentes estudiosos de la obra dramática lorquiana, con respecto a la temática tratada. Dichos críticos literarios,

arrojan luces sobre los motivos del por qué García Lorca, presenta a la mujer desde una perspectiva trágica. Para dichos especialistas de la trilogía lorquiana, la visión trágica acerca de la mujer que mantiene el escritor granadino, no lo hace para desprestigiar al género femenino, sino más bien, para reivindicarlas en una sociedad machista e injusta, donde el hombre era considerado el centro de atención y con gran importancia en la vida social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

- ☞ A.A.V.V. (1977) Camino abierto por Federico García Lorca. Madrid, Editorial Hernando.
- ☞ Babín, M. T. (1945). Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca. Colombia. En: Revista Hispánica Moderna. XI (1- 2).
- ☞ Babín, M. T. (1961). La mujer en la obra de García Lorca. Puerto Rico. En: La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico. IX (34).
- ☞ Berenguer C. A. (1969). Las máscaras de Federico García Lorca. Buenos Aires. Universitaria de Buenos Aires.
- ☞ Eich. C. (1970). Federico García Lorca. Poeta de la intensidad. Madrid. Románica Hispánica. Gredos S. A.
- ☞ Estébanez. C. D (2004). Diccionario de Términos Literarios. Barcelona, Alianza Editores S.A
- ☞ García Lorca, F. (1997) Bodas de sangre. 2ª Edición. Santa Tecla, Editorial Clásicos Roxsil, S.A.
- ☞ García Lorca, F. (1997) Yerma. 2ª Edición Santa Tecla. Editorial Clásicos Roxsil, S.A
- ☞ García Lorca, F. (1997) La casa de Bernarda Alba. 2ª Edición, Santa Tecla, Clásicos Roxsil.
- ☞ Gómez Redondo. F. (1994). El Lenguaje Literario (1ª edición). Madrid. Editorial EDAF, S.A.
- ☞ Honig. Edwin. (1974). García Lorca. (1º edición). Barcelona. Editorial Laia.

- ☞ Josephs. A. y Caballero. J. (1986). La casa de Bernarda Alba. Madrid. Editorial Cátedra.
- ☞ Menéndez Q. L. (1977) Hacia un teatro latinoamericano, (1ª edición). San Salvador. UCA/ Editores, P. 51.
- ☞ Olmos G. F. (1960). García Lorca y el teatro clásico. México. En: Revista Universidad de México. XVI (6).
- ☞ Rodríguez A. F. Las tragedias de García Lorca y los Griegos, „Estudios clásicos” 31 (1989), No. 96, Pp. 51–64.
- ☞ Rodríguez Díaz. R. (1989.) Bodas de sangre. El problema de la tragedia moderna. Taller de Letras, publicación del Departamento de Letras, de la Universidad Centroamericana, San Salvador, Año 8, N° 131. Pp.38-39.
- ☞ Samatan, M. E. (1964). El tema de la mujer en García Lorca. Santa Fe. En: Universidad. Revista de la Universidad Nacional del Litoral.
- ☞ Seco S. C. (1969) Alfonso XIII y la crisis de la restauración. Barcelona Editorial Ariel Pp. 12 a la 45.
- ☞ Varela A. V. (2009) El concepto de la tragedia en la trilogía lorquiana, Salamanca. „Stichomythia” Pp. 89–107.

Páginas web.

- ☞ Araujo N. L. (2013) La mujer en la Trilogía dramática de Federico García Lorca. Matavilela. (Artículo) En Línea. Internet. 3 de junio 2016. Recuperado de: <https://www.google.com/search?q=%E2%80%99CLa%20mujer%20en%20la%20Trilog%C3%ADa%20dram%C3%A1tica%20de%20Federico%20Garc%C3%ADa%20Lorca&wdnwtto=1#>.

- ☞ Cuevas. G. C. (1996) El universo creador del 27 literatura, pintura, música y cine. Congreso de Literatura Española Contemporánea. Biblioteca del Congreso P. 131. (Documento obtenido del congreso mencionado). En línea. Internet. 18 de septiembre del 2016. Recuperado de:
www.cervantesvirtual.com/.../el-universo-creador-del-27--literatura-pintura-musica-y-cine.pdf.
- ☞ Gómez. G. O.H. (2009) La Guerra Civil Española y los albores de la psicología en Colombia. Colegio Nacional de Periodistas (CNP) capítulo II. En línea. Internet 24 de agosto 2016. Recuperado de:
<http://www.oscarhumbertogomez.com/?p=21837>.
- ☞ Irusta. B. E. (1999) La generación del 27 y Federico García Lorca. Aachen, Universitát. (Libro digital). En línea. Internet. 31 de mayo del 2016. Recuperado de:
https://www.google.com/search?q=La+generaci%C3%B3n+del+27+y+Federico+Garc%C3%ADa+Lorca&oq=La+generaci%C3%B3n+del+27+y+Federico+Garc%C3%ADa+Lorca&gs_l=serp.3..0i22i30k1i7.78245.78245.0.79147.1.1.0.0.0.0.224.224.2-1.1.0...0...1c.1.64.serp..0.1.224.kul8x31seDM#.
- ☞ Katarzyna W.W. (2013) Las inspiraciones griegas en la trilogía dramática de la tierra española de Federico García Lorca. (Artículo) P. 177. En línea. Internet. 27 de enero de 2017. Recuperado de:
http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.hdl_11089_3218/c/18-wojtysiak.pdf.
- ☞ Lineros. T. M. (2006) La mujer en el teatro de Lorca. Contraclave. P. 1 (Artículo). En línea. Internet. 12 de marzo del 2017. Recuperado por:

https://www.google.com/search?q=mujerlorca.pdf&oq=mujerlorca.pdf&gs_l=serp.3..30i10k1.13584.13584.0.15063.1.1.0.0.0.199.199.0j1.1.0....0...1c.1.64.serp..0.1.199.kY3x8fGvnP8#.

- œ Ocaña. J. C (2005). Alfonso xiii: la crisis de la restauración 1902-1931. En línea. Internet. 15 de agosto del 2016. Recuperado de:
<http://www.historiasiglo20.org/HE/12a-2.htm#up>.
- œ Ramírez. A. M. (2006) La mujer en la Literatura española: de la Edad Media a García Lorca. P. 1 (Artículo). En línea. Internet 12 de mayo del 2016. Recuperado de:
<https://www.google.com/search?q=%E2%80%9CLa%20mujer%20en%20la%20literatura%20espa%C3%B1ola:%20de%20la%20Edad%20Media%20a%20Garc%C3%ADa%20Lorca%E2%80%9D%20&wdnwtto=1#>.
- œ Remigio. P. M. (1969) La mujer en el Teatro Lorquiano. (Tesis doctoral). Loyola University Chicago. En línea. Internet. 10 de julio del 2016. Recuperado de:
<https://www.google.com/search?q=La%20mujer%20en%20el%20Teatro%20Lorquiano%20Margarita%20P.%20Remigio&wdnwtto=1#>.
- œ Sáenz de Tejada. G. (2013). De la guerra de Marruecos y el combate que no debió ser. (Tesis Militar). Ministerio de Defensa Español. P. 42 En línea. 22 de agosto de 2016. Recuperado de:
http://www.portalcultura.mde.es/Galerias/publicaciones/fichero/De_la_guerra_marruecos.pdf.
- œ Sanz. B. M. (2001). La mujer y la guerra civil (artículo). En línea. Internet. 05 de octubre del 2016. Recuperado de:
<http://www.guerracivil1936.galeon.com/mujeres.htm>.

- ☞ Simpson. D. (2011) La simbología en la trágica trilogía de FGL. Letras en el horizonte. (Artículo). En Línea. Internet 26 de mayo del 2016. Recuperado de:
<https://www.google.com/search?q=La%20simbolog%C3%ADa%20en%20la%20tr%C3%A1gica%20trilog%C3%ADa%20de%20FGL&wdnwtto=1#>.
- ☞ Varela. A. V. (2009). El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana. Universidad de Salamanca. (Ensayo) P. 97. En línea. Internet. 12 de noviembre de 2016. Recuperado de:
<https://www.google.com/search?q=El%20concepto%20de%20tragedia%20en%20la%20trilog%C3%ADa%20rural%20lorquiana&wdnwtto=1#.pdf>.

ANEXO 1.

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR
FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS



LA VISIÓN TRÁGICA DE LA MUJER EN LA TRILOGÍA LORQUIANA

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL GRADO
DE LICENCIADO/A EN LETRAS**

PRESENTADO POR

DANIEL ULISES ALVARENGA

LOURDES ILIANA LÓPEZ ANZORA

LIC. VLADIMIR ORELLANA CÁRCAMO

DOCENTE ASESOR DE TRABAJO DE GRADO

CIUDAD UNIVERSITARIA SAN SALVADOR, 14 DE JULIO DE 2016

ÍNDICE

ESTADO DE LA CUESTIÓN	107
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	111
JUSTIFICACIÓN.....	113
OBJETIVOS.....	115
MARCO DE REFERENCIA.....	116
MARCO TEÓRICO	118
MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....	120
METODOLOGÍA.....	125
ESTRUCTURA CAPITULAR TENTATIVA.....	129
CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES.....	130
BIBLIOGRAFÍA.....	131

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La visión trágica de la mujer en la trilogía lorquiana, conformada por las piezas dramáticas: “Bodas de Sangre”, “Yerma” y “La casa de Bernarda Alba” constituyen el motivo de la presente investigación. Es por ello por lo que a continuación se sondea una serie de comentarios críticos en torno a la obra antes referida, juicios que, de alguna manera, destacan la manera en cómo la mujer es representada por el escritor Federico García Lorca.

Teniendo en cuenta lo anterior, Ana María Ramírez³⁰ (2011) en su artículo titulado “La mujer en la literatura española: de la Edad Media a García Lorca” afirma: “La mujer lorquiana está capturada, encerrada por limitaciones ancestrales, pero lucha por superar esta situación que la asfixia y desborda. Va a luchar contra la sociedad y también contra ella misma para lograr su libertad en cuerpo y alma”.

Al final de su artículo, Ramírez también hace referencia al tema tratado por el grupo de investigación, pues afirma “Estas mujeres viven en un mundo de hombres que acomete constantemente sobre ellas de manera trágica y devastadora. La fatalidad se cierne sobre ellas, pretenderán escapar, pretenderán encontrar la libertad de sus cuerpos y almas, pero no lo lograrán, quedarán atrapadas por el destino trágico que las amenazó constantemente”.

Por otro lado, Dean Simpson³¹ (2011) en su artículo “La simbología en la trágica trilogía de FGL” expresa lo siguiente: “Lorca escribió tres tragedias rurales repletas de simbología que expresa su visión del mundo -La casa de

³⁰ Profesora en Letras de UMAN

³¹ Profesor, poeta, crítico literario, consultor, tiene títulos de Bard College. Middlebury College en Harvard University.

Bernarda Alba, Bodas de Sangre y Yerma- y todas, desde una perspectiva cosmovisionaria, exaltan las mismas propiedades: lo individual, lo instintivo, lo pasional, lo vital y lo espontáneo. También se ve patente en su teatro el rechazo de la sociedad represiva, lo cual se exterioriza de manera explícita en los tres dramas”.

Ambos estudiosos, presentan una mirada rápida sobre como Lorca visualiza a las mujeres de sus obras, explicando los motivos para denominarlas mujeres trágicas o mujeres malditas como lo hacen otros autores más adelante.

Siguiendo con el rastreo sobre el tema antes mencionado, Enrique Banús Irustaen³² (2009) en su Libro “La generación del 27 y Federico García Lorca” dice que “La producción dramática de Lorca expresa los problemas de la vida y de la historia, a través de un lenguaje cargado de connotaciones. La temática profunda de las obras de Lorca asombra por su unidad, el deseo de lo imposible, el conflicto entre realidad y deseo, la frustración vital, con destinos trágicos, pasiones condenadas a la soledad o a la muerte, amores marcados por la esterilidad (en varias obras aparece encarnado en mujeres)”.

Por otra parte, Leira Araujo Nieto³³ (2014) en su artículo “La mujer en la Trilogía dramática de Federico García Lorca” sostiene que “La mujer del mundo dramático de García Lorca se ve a sí misma desde los exteriores de una casa: es una mujer que no interactúa en la calle, que al igual que las tradiciones intenta perpetuarse a través de los hombres y los hombres de una casta se convierten en el único fin y medio para que el honor de una familia se mantenga”.

³² Profesor de la Universitát Aachen en Alemania.

³³ Actriz, guionista, poeta y profesora de literatura.

Además Araujo Nieto concluye su artículo, emitiendo la siguiente afirmación: “El rol de la mujer en la trilogía dramática de García Lorca se ve enmarcada por la tragedia, pues el aleccionamiento moral de ésta es preciso para reflejar la importancia de la honra y la tradición del mundo rural español, siendo las principales víctimas y por qué no, victimarias, las mujeres. Ya sea como matriarcas, esposas o futuras esposas, el campo de acción de estas mujeres se limita a una casa, espacio de pureza y alejamiento del mundo externo, un mundo vetado para su sexo”.

La determinación de considerar a las mujeres en las obras de Lorca como “mujeres trágicas” o “mujeres infelices” que están sometidas a la sociedad es un común denominador entre los autores antes citados, pues todos concuerdan que estas mujeres no son mujeres satisfechas con la vida que les tocó vivir.

Es por eso que su tragedia depende de las personas que las rodean y que aunque ellas traten de luchar contra eso, siempre terminan sumergidas, pues como las tragedias griegas están marcadas por un destino trágico.

Rosa V. Serrano de López³⁴ (2011) en el prólogo titulado “Federico García Lorca 1898-1936” afirma que “Las mujeres de Lorca viven vidas rutinarias, vidas sin alivio, cercadas por las costumbres, pendiente que pensarán las demás de ellas. Oprimidas por la tradición, su única perspectiva es el matrimonio. Saber llevar una casa es todo lo que los demás demandan de ellas. Atender a su familia en su necesidad de comida y ropa es la preocupación constante.

El matrimonio es una prisión de seda, es la meta, la inspiración mayor. La sociedad ve en la esterilidad un oprobio (yerma); en la solterona una fracasa

³⁴ Autora de textos de Literatura, textos de Ortografía y colaboradora de la editorial Clásicos Roxsil

(La casa de Bernarda Alba); en el adulterio un crimen espantoso (Bodas de Sangre). La maternidad sin casamiento es motivo de desaprobación y condena social”.

Por otra parte, Margarita P. Remigio³⁵ (1967) en su tesis titulada “La mujer en el Teatro Lorquiano” sostiene: “El personaje más importante en los dramas lorquianos, es la mujer. Si la mujer en un estado permanente de frustración emocional. Todas ellas nos presentan grandes pasiones de mujeres insatisfechas, de mujeres con grandes sueños y grandes ideales, que nunca se llegan a realizar. Mujeres encendidas de deseos que nunca satisfacen y que presentan en sí, una misma inquietud y un mismo anhelo”.

³⁵ Master en literatura de Noyola University of Chicago

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Por qué García Lorca siempre marca a la mujer con un destino tan cruel y trágico? ¿Será acaso que quería demostrar como en su época eran menospreciadas y catalogadas por la mayoría como seres inferiores a los hombres? o ¿por la tradición arraigada que se tenía en ese tiempo de que la mujer vino al mundo sólo para tener hijos y cuidar la casa?

Otra circunstancia podría ser como algunos críticos sostienen que Lorca tenía tendencias homosexuales, por eso miraba a la mujer de esa manera aunque esto último se da como simple rumor que jamás fue comprobado, ni aceptado o rechazado por el autor, tal como lo plantea Juan Luis Tapia³⁶ (2008) en su artículo “Los cuatro hombres de Federico García Lorca” donde afirma que: “La desconocida y poco estudiada vida amorosa homosexual del poeta granadino esconde una historia parecida a la de los trágicos dramas que escribió en muchas de sus obras”.

Continúa diciendo: “Las relaciones homosexuales de Federico García Lorca componen un romancero oscuro, un misterio del que sólo se conocen algunos testimonios y escasos documentos, pero lo cierto es que sentía verdadera pasión por aquellas personas a las que amó. En pocas ocasiones fue correspondido y no siempre eligió a la persona adecuada”.

³⁶ Es licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Desde los años ochenta trabaja en el diario IDEAL donde ejerce el periodismo cultural y la crítica literaria.

Lo cierto es que Lorca si hace una férrea denuncia del trato que recibían las mujeres de su época ya sea por su compromiso social con la sociedad de su época o por las tendencias sexuales, lo cual se demostrará con la investigación que se realizará.

JUSTIFICACIÓN

A raíz del rastreo efectuado en el estado de la cuestión se ha determinado que la información sobre la visión trágica de la mujer en la trilogía de García Lorca es valiosa y de suma importancia, pero no hay suficiente información como para conocer a profundidad el vivo reflejo de la figura femenina española de las primeras tres décadas del S. XX. Es por ello que se decidió por las tres obras antes mencionadas para enriquecer el tema en estudio.

Es así como surge la iniciativa de ahondar más en el estudio de temas, personajes, contextos, posturas, simbología, contradicciones, enfoques, teorías y diversos planteamientos que aún están demasiado escuetos en la mayoría los análisis realizados en torno a la trilogía Lorquiana. El tratamiento de los factores anteriores no se puede dejar de estudiar y analizar porque son los que influyeron en el escritor para llegar a concebir a la mujer desde una perspectiva fatalista.

Tomando en cuenta el vacío que será llenado con la presente investigación; la comunidad estudiantil será la beneficiada, pues podrá estudiar y conocer todo lo que gira alrededor del tema y de alguna manera se podrá transformar y comprender el pensamiento de García Lorca acerca de la mujer de la sociedad de su época.

Por otra parte, la visión trágica de la mujer en la trilogía de García Lorca está influenciada por el machismo. Con justa razón el historiador Álvarez de Miranda, en su libro *Ritos y juegos del toro: 1962*, declara: “La obra de Lorca ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas del mundo, en especial con el machismo español”

Además, Álvarez Miranda, afirma que la producción lorquiana y especialmente sus dramas trágicos, constituyen el espejo de una sociedad que sigue sangrando por los azotes machistas que han causado profundas heridas, las cuales se niegan a cicatrizar por completo y es necesario e indispensable conocer su origen y sus consecuencias.

OBJETIVOS

Objetivo general

- Explicar los diversos factores que incidieron en Federico García Lorca para escribir su trilogía dramática, asimismo indagar sobre los motivos que lo llevaron a asumir una visión trágica acerca de la mujer como protagonista de su teatro.

Objetivos específicos

- Describir los factores socioculturales, políticos, religiosos y económicos a los cuales permanecen sujetos los protagonistas femeninos de la trilogía lorquiana.
- Relacionar la visión trágica de la mujer que tenía Federico García Lorca con la visión machista de la sociedad española de principios del siglo XX.
- Señalar las características del movimiento literario dentro del cual se adscriben las obras que conforman la trilogía lorquiana.
- Clasificar los diferentes recursos estilísticos que García Lorca emplea en el plano discursivo de sus obras dramáticas Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba.

MARCO DE REFERENCIA

Perspectiva histórica

La producción de obras que conforman la Trilogía lorquiana surge en un momento crítico en España, en la década de los años treinta.

En dicha década se llevó a cabo la organización y politización de la clase obrera y, sobre todo, la unión de las izquierdas, esto trajo consigo la proclamación de la Segunda República (1931-1939).

Es en este contexto en el que se escriben las obras de la trilogía lorquiana, la primera de ellas **Bodas de sangre** estrenada en 1933, la segunda **Yerma** llevada al público en 1934, y la última obra **La casa de Bernarda Alba** que fue escrita en 1936 pero estrenada en 1945 después de la muerte del autor. Las tres obras fueron publicadas por primera vez en Madrid, España.

El autor condensa en su trilogía todos aquellos temores, ataduras y atropellos provocados por la sociedad española machista de las primeras tres décadas del siglo XX.

Así mismo la ideología de la iglesia católica y de la clase burguesa de los años treinta, se había filtrado en los estratos populares y la mujer estaba subordinada al hombre. La mujer era objeto de diversión (prostitución) u objeto considerado para el matrimonio.

En las primeras tres décadas del S. XX, las mujeres españolas poco a poco se van incorporando al trabajo y el viejo concepto de la moral se va quebrando, es decir de alguna manera comienza a superarse la concepción acerca de las féminas, que planteaba que ellas solo tenían que mantenerse en su casa, mientras que una mínima parte de los hombres de pensamiento progresista (especialmente a principios de la centuria) aceptan y tienen clara

conciencia de que las mujeres pueden salir de su casa a trabajar y crear un mundo de oportunidades junto a ellos.

Las antiguas represiones antes mencionadas, la vieja concepción del honor y la castidad femenina son exactamente representadas y criticadas en la trilogía de Federico García Lorca.

MARCO TEÓRICO

La trilogía dramática de García Lorca, compuesta por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, forman parte de la producción del autor durante la década del 30 y coincide con la codirección de la compañía teatral "La Barraca". Durante este período, la creación literaria de García Lorca se centró en la dramaturgia de corte trágico, tomando simbolismos propios de su arte poética, rasgos del folklore de Granada, el mundo gitano, el matriarcado español y el conservadurismo; encajando estos elementos en la estructura clásica propuesta por Esquilo.

Esquilo era conocido por la composición de trilogías, y Federico García Lorca se sentía atraído por el género trágico desde su estado primigenio, a pesar de que este género muchas veces se vuelve difuso por los puntos de giro similares en el drama.

La actividad dramática de García Lorca hay que entenderla dentro del proceso de rehumanización de la literatura que, tras la llegada a España de la vanguardia artística-literaria, va a llevar al compromiso humano (a veces también político) del poeta con su tiempo. Para responder a ese deseo de comunicación, el poeta pospuso la labor solitaria de los versos a la comunicación colectiva del drama.

De tal manera que el autor comienza con *Bodas de sangre*, una clase de drama con alto grado de dimensión trágica, resultado de una síntesis de realismo y poesía.

Se trata de la tragedia de un amor imposible por causa de las estructuras sociales que los personajes intentan romper desesperadamente. *Bodas de*

Sangre conserva cierta estructura de tragedia tradicional y/o clásica en la que fuerzas oscuras e indomables lo dominan todo.

Así mismo, su segunda tragedia *Yerma* (la tragedia de una mujer estéril) puede parecer tradicional o clásica, pero está tratada de un modo especial. No tiene argumento, simplemente es el desarrollo progresivo de un carácter femenino, de pasa de la sumisión a la rebeldía.

En realidad, *Yerma* tiene una concepción diferente ya que es una tragedia de dentro a fuera. Es decir, el problema de la mujer estéril crece desde su interioridad, su preocupación se convierte en obsesión, en complejo e incluso en una neurosis que se culminará con el asesinato del marido por parte de la esposa quien concentraba toda esperanza de realización futura (concebir un hijo) por parte de su cónyuge.

También se observa la presencia del elemento lírico, el cual es muy importante, aunque en las ocasiones en las que el dramaturgo renuncia a ello encontramos un lenguaje conciso, lacónico y duro que recrea magistralmente el habla y el espíritu rural.

Finalmente, *La casa de Bernarda Alba* sustituye perfectamente y de alguna manera la ausencia de la tercera pieza de la Trilogía de la tierra española, pues el autor había manifestado que quería escribir una trilogía y fue esta obra la que conformó el último drama de dicha trilogía.

En esta obra trágica desaparecen los elementos líricos como las canciones, las coplas, que abundas en las dos anteriores piezas teatrales, y predomina a plenitud un discurso dramático carente de hálito poético, oscuro, lleno de patetismo.

En este drama que representa la vida de mujeres de los pueblos de España, se concentran las grandes obsesiones del autor. El ambiente cerrado y sofocante, el luto impuesto y la prohibición de salir a la calle acentúan la tragedia y la invencible fatalidad de raíces sociales originadas por el orgullo de casta y la moral del honor, representados por la despótica figura de Bernarda. La muerte será de nuevo, la condena impuesta a las ansias de la vida plena.

Así pues, se afirma que el teatro de Lorca es, junto al de Valle-Inclán, el más importante escrito en castellano durante el siglo XX. Es un teatro de una gama muy variada con símbolos o personajes fantásticos como la muerte y la Luna, lírico, en ocasiones, con un sentido profundo de las fuerzas de la naturaleza y de la vida.

MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL

Es importante darle soporte conceptual a la investigación, por tanto, se hará una definición conceptual movimientos literarios, género, estilo que fundamentan y justifican la forma en que está escrita la trilogía lorquiana. Se iniciará con el movimiento literario principal y posteriormente se definirán categorías vinculadas al género dramático.

Vanguardismo

Término vanguardismo, desde un punto de vista general está asociado a la actividad militar que significa: Los soldados que va adelante en una batalla. En el plano artístico se aplicó en Francia a un movimiento literario que da origen a sucesivos ismos (Dadaísmo, cubismo, surrealismo, etc.). Se caracteriza por el deseo de liberación, rebeldía y trabas morales, políticas y

religiosas que impiden el desarrollo integral del ser humano. Lo anterior se evidencia claramente en las mujeres de la trilogía lorquiana.

Dicho movimiento se desarrolla en 1910 y continúa en la década de los treinta y aún después de la Segunda Guerra mundial. Si se relaciona con la trilogía, coincide con el tiempo y contexto que fueron escritas.

En cuanto al ámbito geográfico, se trata de una corriente internacionalista, que, si en algunos casos se circunscribe a un espacio más reducido.

Por lo que respecta al vanguardismo español e hispanoamericano, los movimientos europeos que mayor incidencia han podido tener en él son el Surrealismo (cuya creación en España ha sido de una gran calidad y originalidad), el Expresionismo.

El vanguardismo español se desarrolla en dos fases: una primera, protagonizada por los ultraístas (1919-1922), a la que seguiría una segunda (1925-1935), integrada fundamentalmente por los escritores de la Generación del 27, a la que con justicia se ha llamado **“Generación de la vanguardia”**.

Federico García Lorca fue integrante de esa generación y su literatura e ideología coincide exactamente con las ideas del vanguardismo, tanto en el nivel expresivo y de contenido.

En otra parte, es pertinente señalar que para el estudio de la trilogía lorquiana se debe tomar en cuenta al Realismo, puesto que la producción dramática del poeta granadino está basada en la realidad que atravesaba España de los años treinta. Y específicamente se nutre de la realidad de la sociedad femenina de dicha época. Por tanto, hay que definir su significado para una mejor comprensión de los textos dramáticos lorquianos.

El Realismo

Término Realismo, dentro del ámbito artístico-literario posee varias tendencias, con la que se alude en teoría de la literatura, a una categoría estética o rasgos que poseen las obras literarias, las cuales mantiene una referencia o vinculación con la realidad, imitada o representada en ellas.

Dicho término se utiliza igualmente acompañado de un sintagma o de un adjetivo especificativo. Hay varios tipos de realismo, entre ellos el Realismo social, el Realismo crítico. Realismo socialista, Realismo mágico, etc. El Realismo, en cualquiera de sus modalidades, propone la representación y revelación de lo absoluto de la idea en las formas sensibles, rechaza el idealismo desenfrenado y propugnan que el arte debe inspirarse en la naturaleza para reproducirla fielmente en sus obras.

El realismo crítico es el que está plasmado en la trilogía lorquiana, pues se advierte una actitud cuestionadora, crítica en contra de la sociedad española de principios del S. XX, específicamente de la realidad social marcada por el machismo a la que estaban sometidas las mujeres de la época en la que vivió el autor.

Dejando de un lado el Realismo, es importante señalar que el género literario que García Lorca cultiva en su trilogía es el drama trágico. Tal como se mencionaba anteriormente era admirador de las tragedias de Esquilo y es por ello que decide retomarlo en su literatura, de tal manera que es necesario conocer su definición

Tragedia

Vocablo de origen griego (compuesto de *tragos*- macho cabrillo- y *ode*: canción). Dicho término se usa para designar la representación dramática de una acción grave (su protagonista sucumbe fatalmente a un destino aciago).

Se utiliza un lenguaje distante matizado según las distintas partes efectuadas por los personajes en acción y no por medio de un relato, y que, suscitando compasión y temor, lleva a cabo la purgación de tales emociones. Pero el estilo del autor en estudio va más por la tragedia moderna no tanto por la clásica.

La tragedia moderna es simbólica que se ha convertido en una expresión teatral libre. Usa el simbolismo para expresar la realidad social y política de su entorno. El conflicto central es una confrontación a partir de la cual el protagonista tiene una ruptura interna, es decir, está en conflicto consigo mismo.

Otro concepto importante por definir es el de la dramaturgia. Se procede a continuación a explicar en qué consiste dicho elemento imprescindible en toda producción teatral.

Dramaturgia

Palabra de origen griego (dramaturgia: composición de drama) con el que se designa la técnica de realización de obras teatrales de acuerdo con un sistema de convenciones, principios y recursos establecidos por una la preceptiva literaria.

En una segunda acepción del término, se entiende por dramaturgia no sólo la técnica de elaboración de un texto teatral, sino también el planteamiento ideológico y formal implícito en la obra, lo cual condiciona su puesta en escena.

Este último aspecto supone determinar la manera teatral de escenificar la acción dramática, ya sea desde la intención clásica de crear en el espectador una ilusión de realidad, o bien, buscando unos procedimientos narrativos que provoquen en el público un distanciamiento y conciencia crítica respecto de

la realidad social presentada y es precisamente lo que Federico García Lorca evidencia en su trilogía.

Dejando de lado la dramaturgia es de suma importancia que se conozca la definición de la estructura dramática.

Estructura dramática

La obra dramática presenta una estructura particular, la que incluye determinados elementos: **Presentación, desarrollo, desenlace, acto, escena y cuadro**. Cada uno de ellos corresponde a determinados momentos dentro de la obra.

La división estructural de una obra dramática es observada bajo dos puntos de vista diferentes: el primero, analiza el desarrollo de los acontecimientos y el segundo, ordena la obra desde una perspectiva formal.

Lírica

Término de origen griego relativo a *lyra*, (instrumento musical de cuerdas) con la que se designa un género lírico con la que se caracteriza por ser cauce de expresión de la subjetividad del hombre, de sus sentimientos y emociones al observarse a sí mismo y al contemplar el mundo en el que está inmerso.

También se define como la manifestación del propio estado anímico y en la interiorización de lo objetivo o función del mundo.

Lírica-Dramática

Es la combinación de ambos géneros para la realización de una obra literaria, es decir son todas aquellas obras que hacen una mezcla o hibridez

para formar una obra nueva, tal como lo hace el autor en estudio con algunas de sus obras.

Trilogía dramática

Conjunto de tres obras literarias o cinematográficas de un mismo autor que tienen entre sí cierta unidad, como la temática, los protagonistas, etc. Una trilogía dramática es una obra de género drama o tragedia que consta de tres partes.

Un ejemplo es: La Orestíada de Esquilo, (Agamenón, Las coéforas, y Las Euménides).

Trilogía Lorquiana

La trilogía lorquiana, es una nominación literaria constituida por tres dramas distintos: “Bodas de sangre”, “Yerma” y “La casa de Bernarda Alba”. En esta trilogía, Lorca explora el alma de la mujer frustrada por la imposibilidad de tener hijos, de ser feliz o de encontrar el amor de su vida.

METODOLOGÍA

El trabajo denominado: “La visión trágica de la mujer en la trilogía lorquiana”, se realizará a través de una investigación de carácter bibliográfica, por lo cual se emprenderá una indagación documental relacionada con la vida y obra de Federico García Lorca, el contexto sociohistórico en que surge su producción teatral, como también se investigará sobre las circunstancias que influyeron en el autor para asumir una visión trágica acerca de la mujer como protagonista de sus obras dramáticas.

El rastreo documental o bibliográfico se realizará a partir de los siguientes criterios:

El **criterio de la pertinencia** significa que las fuentes consultadas deben ser acordes con el objeto de investigación y con sus objetivos, en tanto en cuanto aportar conocimientos, enfoques, teorías, conceptos y/o experiencias significativas para fundamentar la propia investigación.

El **criterio de la exhaustividad** significa que las fuentes consultadas deben ser todas las fuentes posibles, necesarias y suficientes para fundamentar la investigación, sin excluir ninguna que aporte a los fines de ésta, permitiendo así una enumeración y/o clasificación de las fuentes consultadas, de acuerdo a sus objetivos específicos.

El **criterio de actualidad**, a su vez, implica que las fuentes consultadas deben ser lo suficientemente actuales como para asegurar que reflejan los últimos avances de la disciplina, los más recientes hallazgos de la ciencia y/o los antecedentes empíricos más pertinentes referidos a sucesos ocurridos en el pasado reciente o en el presente.

Muestras

Las muestras estudiadas serán las obras que conforman la trilogía lorquiana las cuales son “Bodas de sangre”, “Yerma” y “La casa de Bernarda Alba”.

El autor comienza con **Bodas de sangre** una clase de drama popular de dimensión trágica, resultado de una síntesis de realismo y poesía. Se trata de la tragedia de un amor imposible por causa de las estructuras sociales que los personajes intentan romper desesperadamente.

Su segunda obra **Yerma** (la tragedia de la mujer estéril) puede parecer tradicional o clásica, pero está tratada de un modo contemporáneo. No tiene argumento, simplemente es el desarrollo progresivo de un carácter.

Por último, aparece **La casa de Bernarda Alba**, obra que refleja la vida y conflictos de las mujeres de los pueblos de España. En dicha creación dramática se concentran las grandes obsesiones del autor. El ambiente que prevalece es cerrado y sofocante, el luto impuesto y la prohibición de salir a la calle acentúan la tragedia y la invencible fatalidad de raíces sociales, originada por el orgullo de casta y la moral del honor, representados por la despótica figura de Bernarda. La muerte será de nuevo, la condena impuesta a las ansias de la vida plena de la mujer.

Técnicas e instrumentos

Se emplearán las siguientes técnicas e instrumentos: entrevistas con académicos que de alguna manera hayan estudiado la dramática lorquiana, la indagación bibliográfica, el análisis de la información obtenida, entre otros.

Método de análisis

Para el estudio de los aspectos formales de las obras que conforman la trilogía lorquiana, se emplearán elementos del método de análisis estilístico,

y para ahondar en el nivel de contenido de las obras dramáticas seleccionadas, se aplicarán los métodos de análisis psicológico y sociológico.

ESTRUCTURA CAPITULAR TENTATIVA

Índice.....	4
Introducción.....	5
Justificación.....	6
CAPÍTULO I.....	7
CAPÍTULO II.....	30
CAPÍTULO III.....	65
Conclusión.....	80
Bibliografía	92
Anexos.....	97

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

No	Descripción de la actividad	Meses/semanas																											
		Marzo				Abril				Mayo				Junio				Julio				Agosto							
		1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
1	Indagación de la información virtual	■																											
2	Indagación de la información textual (libros, revistas etc.)		■																										
3	Organización de la información			■	■																								
4	Elaboración del Estado de la Cuestión					■																							
5	Elaboración del Planteamiento del problema y Justificación					■																							
6	Elaboración y redacción de Objetivos, Marco de referencia, Perspectiva histórica y Marco teórico conceptual						■	■																					
7	Redacción de la Metodología, Tipo de investigación, Método de análisis, Muestras, Técnicas e Instrumentos								■																				
8	Corrección del primer avance									■																			
9	Lectura de libros recomendados por el asesor										■	■																	
10	Lectura y análisis de textos y teorías virtuales												■																
13	Redacción del capítulo I													■	■	■													
14	Redacción del capítulo II																■	■	■										
15	Corrección de los capítulos I y II																	■											
16	Elaboración de la conclusión																					■							
17	Elección de los anexos																									■			
18	Corrección de la conclusión y anexos																										■		
19	Redacción del capítulo III																											■	
20	Establecimiento de la bibliografía																												■
21	Correcciones finales																												■
22	Evaluación del proyecto.																												■
23	Clausura del proyecto																												■
24	Defensa del proyecto de investigación																												
25	Evaluación final del proyecto de investigación																												

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ✓ A.A.V.V. 1977 Caminos abiertos por Federico García Lorca. Madrid, Hernando.
- ✓ BABÍN, MARÍA TERESA. 1961. La mujer en la obra de García Lorca. Puerto Rico. En: La Torre, Revista General de la Universidad de Puerto Rico. IX (34).
- ✓ BABÍN, MARÍA TERESA. 1945. Narciso y la esterilidad en la obra de García Lorca. Colombia. En: Revista Hispánica Moderna. XI (1- 2).
- ✓ BERENGUER CARISOMO, ARTURO. 1969. Las máscaras de Federico García Lorca. Buenos Aires. Universitaria de Buenos Aires.
- ✓ EICH, CHRISTOPH. 1970. Federico García Lorca. Poeta de la intensidad. Románica Hispánica. Madrid. Gredos S. A.
- ✓ JOSEPHS, ALLEN y CABALLERO, JUAN. 1986. La casa de Bernarda Alba. Madrid. Cátedra.
- ✓ OLMOS GARCÍA, FRANCISCO. Febrero, 1960. García Lorca y el teatro clásico. México. En: Revista Universidad de México. XVI (6).
- ✓ SAMATAN, MARTA ELENA. Abril – Junio, 1964. El tema de la mujer en García Lorca. Santa Fe. En: Universidad. Revista de la Universidad Nacional del Litoral. (60)

Internet.

- ✓ Araujo Nieto, Leira (2014) La mujer en la Trilogía dramática de Federico García Lorca. <http://www.matavilela.com/2013/08/la-mujer-en-la-trilogia-dramatica-de.html>
- ✓ Ramírez, Ana María (2011) La mujer en la literatura española: de la Edad Media a García Lorca.

<https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/08/01/la-representacion-de-la-mujer-en-el-teatro-de-federico-garcia-lorca/>

- ✓ Simpson, Dean (2011) La simbología en la trágica trilogía de FGL.
http://www.islabahia.com/arenaycal/2011/183_junio/dean_simpson183.asp