

EL CONCEPTO DE TRAGEDIA EN LA TRILOGÍA RURAL LORQUIANA

Violeta Varela Álvarez
Universidad de Salamanca
violetavarelaalvarez@yahoo.es

RESUMEN: Se trata de ofrecer, desde a filosofía, una lectura de la trilogía rural lorquiana. Tomando como base la definición del género trágico vigente en la tragedia ática, se examina la pervivencia de los criterios clásicos en las tres obras de Lorca. Ya que la definición de la que parto es política, se examinan en el presente trabajo las relaciones del teatro lorquiano con el pensamiento político, así como también se estudian las consecuencias éticas y morales de su obra. Es esencial recordar que Lorca atribuía al teatro un papel de educador social, al estilo del romanticismo de Schiller. Otra cuestión importante es la de la libertad: ¿qué concepción de la libertad aparece ejercida en los dramas lorquianos? Deseo que este trabajo pueda contribuir a profundizar en las Ideas filosóficas que se encuentran presentes en la obra de este clásico español.

PALABRAS CLAVE: Lorca, Libertad, Filosofía política, Teoría literaria, estética.

ABSTRACT: The survival of the classics topics of tragic gender is analyzed in three Lorquian works: "La casa de Bernarda Alba", "Yerma" and "Bodas de sangre". The definition of the tragic as literary fact, that it was used in this research, is elaborated concerning to the criteria that it was exercised in ancient tragedy. The relations between the theatre of García Lorca and the political thought are one of my fundamental research interests, as well as the ethical, political and moral consequences of his plays. It is essential to remember that theatre was considered by Lorca like a "social agent", in the sense of the romanticism of Schiller. Another important question is the one about freedom. This article is expected to contribute to illuminate some philosophical, aesthetic and political aspects in the Lorquian tragedy.

KEYWORDS: Lorca, Freedom, political thought, literary theory, aesthetics.

I. La esencia de la tragedia y su materialización en las obras de Lorca

En esta investigación, voy a partir de la tesis (Varela, 2008) que considera lo trágico, como género literario, en relación a determinadas características esenciales, originales y propias dadas desde su aparición en la Grecia del siglo VI de Pisístrato. Sostengo que, aunque en la historia del género podamos observar diferencias en cuanto a las implicaciones del hecho trágico (la irrupción de la subjetividad en la tragedia moderna) y en cuanto a los sujetos que lo experimentan (la violación del

principio aristotélico del decoro), el suceso trágico responde siempre a un mismo patrón: el patrón de la dialéctica. Ahora bien, el hecho de que la tragedia experimente una evolución a través de los diversos siglos y de las distintas literaturas, no debe impedir que tratemos de aprehender la esencia de la misma. Como bien sostuvo Platón: «[...] en cuanto al filósofo, para escapar del ámbito de la génesis, debe captar la esencia, sin lo cual jamás llegará a ser un buen calculador» (Platón, *República* VII, 525b).

Siguiendo el consejo platónico voy a formular la que creo que es la esencia del teatro trágico, ateniéndome, aunque en este trabajo no lo pueda desarrollar, al origen del género en la Grecia clásica: la esencia de lo trágico reside en los conflictos dialécticos originados en el seno de la estructura política. Esta característica esencial puede rastrearse en numerosas manifestaciones del género a lo largo de toda la literatura universal, ahora bien, cuando los rasgos esenciales se desvanecen, la génesis desborda el fenómeno originario y da lugar a una nueva Idea y, en consecuencia, a una nueva esencia y a una nueva génesis. En el caso de la tragedia, sostengo que cuando en su génesis se llega a la extinción de la dialéctica política, asistimos al nacimiento de un nuevo género literario: el drama. Cuando la política desaparece, emerge la literatura dramática. La tragedia pone en escena las diferentes dialécticas que se articulan en el seno de las distintas sociedades políticas. Entiendo la política no como un concepto científico ni como una idea filosófica, sino como un tejido conceptual que articula las Ideas de ética, moral, derecho, religión, ley, ciudadanía, clases sociales o estamentos, etc. La filosofía trata de Ideas:

A quienes la afirman, la doctrina de las Ideas se les ocurrió porque estaban convencidos de los razonamientos de Heráclito acerca de la verdad: que todas las cosas sensibles están en perpetuo fluir y, por tanto, si ha de haber ciencia y conocimiento de algo, tendrá que haber otras naturalezas permanentes aparte de las sensibles, ya que no hay ciencia de las cosas que fluyen (Aristóteles, *Metafísica* XIII 4, 1078b).

La dialéctica no es más que una metodología filosófica de tratamiento de las Ideas:

Comprende entonces la otra sección de lo inteligible, cuando afirmo que en ella la razón misma aprehende, por medio de la facultad dialéctica, y hace de los supuestos no principios sino realmente supuestos, que son como peldaños y trampolines hasta el principio del todo, que es no supuesto, y, tras aferrarse a él, ateniéndose a las cosas que de él dependen, desciende hasta una conclusión, sin servirse para nada de lo sensible, sino de Ideas, a través de Ideas y en dirección a Ideas, hasta concluir en Ideas (Platón, *República*, VI, 511 b-c).

La dialéctica requiere de una arquitectónica de la razón, que diría Kant, de un sistema en el que acomodarse. Las dialécticas trágicas tienen su asiento en el sistema de Ideas que configuran la estructura política. Evidentemente, la red conceptual que configura la estructura política de una determinada sociedad varía con el curso de la historia, razón por la que se hace necesaria una definición evolutiva de la esencia de lo trágico que tenga en cuenta la génesis, pero la presencia de la esencia, a saber, los conflictos dialécticos que surgen en el seno de la estructura política, es requisito indispensable para la identificación de la tragedia como género literario.



La verdadera tragedia no trata del hombre en abstracto, sino del hombre en tanto miembro de una comunidad política. El hecho trágico no es nunca intrascendente¹ y jamás, como veremos, es tampoco simple. La tragedia es siempre expresión de un conflicto político, conflicto modelado según la forma filosófica de la dialéctica y sus distintas figuras y realizaciones. El género trágico pone en escena experiencias que tienen consecuencias importantes en distintos ámbitos de la experiencia humana, pero siempre con la política como elemento de mediación. Cuando el sujeto trágico deja de ser el ciudadano para convertirse en un hombre que sólo se tiene a sí mismo, sin Estado, sin moral, sin derecho, sin Historia, entonces estamos ante la emergencia del sujeto dramático. Lorca es un autor privilegiado para estudiar esta transformación de la tragedia en drama, del ciudadano en hombre.

Voy a sostener la tesis de que Lorca enfoca todas sus obras desde la dialéctica ética-moral, pero su enfoque, que no admite síntesis alguna salvo la muerte, se verá siempre reconducido al impacto psicológico y existencial que tal dialéctica produce sobre el individuo; la dialéctica se objetiva y se dramatiza psicológicamente a la vez que se elimina toda referencia política.

Expliquemos primero cómo entendemos las nociones filosóficas de ética, moral y derecho. A tal fin usaré, fundamentalmente, a autores clásicos como Spinoza y Hegel, pero también autores contemporáneos como Bueno.

HEGEL

La eticidad, al desarrollarse, escinde la sustancia ética en dos categorías:

1) Ley subterránea o derecho de las sombras

Incumbe a la sangre y a la familia. Es ley divina, en tanto se encarna en los penates familiares. Su virtud es la piedad y sus deberes son los que impone la *philia*, afecto recíproco entre padres e hijos o entre hermanos y hermanas, unidos por la identidad de carne y sangre. Funda un deber, ya que cada uno de los miembros del grupo familiar es una individualidad insustituible y necesaria para los otros miembros (es la ley del corazón, son insustituibles en el corazón de cada miembro). En nuestras categorías, habría que decir que la Ley divina, en Hegel, se caracterizaría por considerar a los individuos que forman el todo familiar como partes atributivas, es decir, inintercambiables unas por otras.

1. Cuando hablamos de trascendencia lo hacemos en el sentido indicado por el diccionario de la R.A.E., como «resultado, consecuencia de índole grave o muy importante».

2) Ley humana

normas de la comunidad civil, del pueblo y de la ciudad. Se expresa en la costumbre y, de forma consciente, en el gobierno y en la palabra del gobernante. Trascienden siempre el ámbito particular de cada ciudadano. Los ciudadanos, para el político, son sustituibles. La muerte es un episodio natural y el estado no la contempla, al contrario que la familia, como un mal absoluto. El Estado es una totalidad que contempla distributivamente a los individuos que le constituyen.

Con estas categorías se enfrentará Hegel a las tragedias griegas: todo individuo, siendo a la vez miembro de una familia y habitante de una ciudad, debiendo simultáneamente venerar a los penates y obedecer a las *nómoi*, está inmerso en una contradicción que es el eje de las tragedias griegas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN EN LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

Comparto, salvo pequeños detalles que luego especificaré, los conceptos hegelianos de ley divina y ley humana. El problema lo cifro en la incompletad del esquema hegeliano. Pienso que la filosofía de Hegel se olvidó de la ética.

Creo que las dos categorías hegelianas, además, deberían pulirse y depurarse por las siguientes razones. La familia, el culto a los penates, por poner ejemplos que le eran familiares a Hegel, ¿no pertenecían acaso a las costumbres de las *póleis* griegas? No toda costumbre debe encuadrarse en la ley humana. Creo que lo correcto sería considerar a la ley divina como moral y a la ley humana como derecho o razón de estado, caso especial de la moral, ya que se trata de la codificación de ésta en términos sancionables política y judicialmente. El derecho es la moral unida al aparato estatal. Habría también que distinguir tajantemente, Hegel no lo hace, entre las normas que rigen un estado (que evidentemente fundan costumbres) y las tradiciones y costumbres (*mos, moris*) de un grupo social. Las primeras serían impensables sin un estado regulado por un derecho, sea éste más o menos complejo.

A continuación vamos a definir exactamente cada uno de los términos señalados en la concepción hegeliana añadiendo además la noción espinosista de *ética*.

1) Ética

Vamos a entender la ética en el sentido en que fue expuesta por Spinoza en las proposiciones 58 y 59 de la parte tercera de su *Ética*:

Escolio: refiero a la fortaleza todas las acciones que derivan de los afectos que se remiten al alma en cuanto que entienden, y divido aquella en firmeza y generosidad. Por firmeza entiendo el deseo por el que cada uno se esfuerza en conservar su ser, en virtud del solo dictamen de la razón. Por generosidad entiendo el deseo por el que cada uno se esfuerza, en virtud del solo dictamen de la razón, en ayudar a los demás hombres y unirse a ellos mediante la amistad.

Las virtudes éticas derivadas de la fortaleza, en tanto atienden a la existencia real y corpórea del individuo, son totalmente universales. Tal significado deriva etimológicamente de lo que los griegos entendían por *ethos*, tanto en su acepción de «carácter», con *e* larga, como en su acepción de «hábito», referido a las costumbres de una persona, con *e* breve.

La moral y el derecho exigen muchas veces el sacrificio de la ética: Antígona, por seguir con ejemplos hegelianos, sabe que al violar la ley de Tebas acabará condenada a muerte, Antígona sacrifica su

firmeza (*perseverar en el ser*) a sus deberes familiares. No actúa éticamente, sino moralmente. La ética falta en el sistema hegeliano, ya que no encaja en la ley divina.

2) Moral

Las costumbres que se afirman como moral son las tradiciones que han ido sobreviviendo en el grupo social (aquí es donde entra la religión doméstica griega, el culto a los penates, el famoso *mos maiorum* de Cicerón). Aquellas normas victoriosas que han demostrado servir a la supervivencia de un determinado grupo. Aquí encaja, con las salvedades que antes he señalado, la ley divina hegeliana.

3) Derecho

La moral, en tanto que es indisociable de la ética, puesto que la comunidad está compuesta por hombres corpóreos que, a su vez, se hacen personas en el contexto socio-político de una comunidad jurídica, está condenada a vivir en dialéctica y conflicto permanentes con la ética. Aquí es donde entra el tercer elemento: el Estado (regulador e instaurador de un código moral encarnado en el Derecho). Al Estado es a quien le incumbe solucionar los conflictos entre ética y moral, pero esto provoca a su vez nuevos conflictos.

Hasta aquí la explicitación de las nociones de ética, moral y derecho que usaré en el presente trabajo. En cuanto al concepto de Libertad, expondré a continuación, muy brevemente, la Idea de libertad que defiendo.

Nuevamente, entiendo la Libertad como Idea en la que cabe discriminar una esencia y una génesis. En cuanto a su núcleo esencial, lo fijo en la *lucha por el poder* y distingo en su evolución tres fases fundamentales:

a) Libertad nuclear y primaria: la libertad es el atributo del vencedor.

b) Libertad secundaria. El paso a esta fase viene dado por la aparición de la organización estatal en tanto que estructurada sobre un derecho codificado. En esta fase la libertad se escinde en dos figuras: la libertad secundaria objetiva y la libertad secundaria de tipo subjetivo.

i) La libertad secundaria de tipo objetivo supone el monopolio estatal de la libertad a través de la atribución de derechos políticos únicamente a los ciudadanos. La libertad se convierte en el atributo del ciudadano y la ciudadanía viene marcada por la participación en el ejército del Estado. La estatalización de la Libertad en su sentido objetivo supone la privación de la misma a grandes capas de la población que irán variando según los distintos regímenes políticos: mujeres, extranjeros, etc. El reparto de la libertad se convierte en monopolio del Estado.

ii) La libertad secundaria subjetiva es aquella que opera a pesar de la codificación objetiva de que es objeto la libertad secundaria en el Estado. Se trata de una libertad personal, de ahí su calificativo de *subjetiva*, en tanto que atañe al individuo independientemente de su condición ciudadana, pero no deja de ser un desarrollo secundario de la Idea de Libertad, lo que implica que sólo es concebible por referencia a la libertad objetiva y, por lo tanto, dentro de un Estado. Posee siempre un significado ético o moral, mas nunca político. Se trata del clásico concepto filosófico de libertad como *proyecto racional a largo plazo* que se encuentra magistralmente desarrollado por Sartre en su *Crítica de la razón dialéctica*. Es el concepto de Libertad que usaré para analizar las obras de Lorca y que explicaré en profundidad llegado el momento. En Lorca la libertad subjetiva tendrá, como veremos, únicamente un significado ético (individual), jamás moral (grupalo).

c) La libertad en su fase terciaria: supone, objetivamente, la disociación los conceptos de ciudadanía y ejército, con la consiguiente ampliación de quienes pueden ostentar los derechos políticos. En esta fase se mantiene tal cual la libertad subjetiva.

Ésta es, en síntesis, la definición de Libertad que sostendré en esta investigación y para cuya explicación y justificación razonada remito a mi trabajo *Destino y Libertad en la tragedia griega* (2008).

He aquí los conceptos básicos y claves para entender, a mi juicio, los dramas lorquianos: un concepto de libertad secundario y subjetivo, y la dialéctica entre la ética, la moral y el derecho (figura esta última que toma forma en los dramas lorquianos a través de la figura del matrimonio, como veremos).

Detengámonos ahora en el concepto de lo trágico que Lorca manejaba.

Todo esto nos lleva a plantearnos qué es lo que entiende García Lorca por tragedia y la respuesta nos la ofrece él mismo en la entrevista que le realizó el poeta y compañero de generación Juan Chabás en 1934. Según Federico, una tragedia debe tener «cuatro personajes principales y coros», y a ese esquema responden *Bodas de sangre* y *Yerma*. En su opinión, había que volver necesariamente a la tragedia y los coros habrían de servir para subrayar la acción de posprotagonistas principales (Cifo González, *Introducción a Bodas de sangre*, 1999: 49).

Evidentemente, tras la lectura de las obras de Lorca notamos que su conocimiento y concepto de lo trágico debió de obedecer a alguna característica más: la presencia del destino, esta vez en la forma de determinismo social; la ausencia de una solución o salida, propia de muchas de las tragedias clásicas, aunque no de todas; la aniquilación física del protagonista presente en muchas materializaciones literarias de lo trágico. Pero Lorca nos ofreció su concepción explícita de lo trágico a través de una caracterización simplista, formalista y arbitraria en grado sumo. No es pues muy relevante para nuestra investigación lo que Lorca manifestó acerca de sus obras cuando decidió calificar *Bodas de sangre* y *Yerma* como tragedias frente a *La casa de Bernarda Alba*, obra conceptualizada por su autor como drama. Me interesa más el concepto de tragedia que se encuentra implícitamente ejercido en su producción teatral.

Veremos en el siguiente capítulo cómo las obras de Lorca son profundamente deudoras del Movimiento romántico. Esta influencia llega incluso a su concepción de la obra teatral, de sus funciones y objetivos, que son concebidos por Lorca en la misma tradición de un Schiller:

Yo no hablo esta noche como autor, ni como poeta, ni como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país, y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

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

Un pueblo que no ayuda y que no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el co-

lor genuino de sus paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo (Charla de Lorca a raíz del estreno de *Yerma*, *apud* Lázaro Carreter, 1960/1973: 272, 273).

En estas palabras quedan claras varias cuestiones acerca de la producción teatral lorquiana:

1) Intención didáctica y nacional, tan propia de la tragedia desde su nacimiento en la Grecia del siglo VI a.n.E.

2) Orientación anti-moral. Es cierto que Lorca habla de «morales viejas o equívocas», pero no es menos cierto que lo que contrapone a estas morales no es otra moral, sino la ética: «normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre».

Lorca pretendía usar el teatro para enseñar al hombre la importancia de la ética, a saber, la primacía de sus sentimientos y deseos frente a cualquier imposición moral o social, como veremos en el siguiente apartado. Pero sigamos ahondando en su concepción del teatro en general y de lo trágico en particular.

Creo que Lorca mantiene en sus obras el planteamiento dialéctico clásico, pero alejado ya de la naturaleza política en que se enraizaba lo trágico. Lorca no se dirige al ciudadano, se dirige al hombre, a ese hombre sin más caracterización que sus pasiones, sentimientos y deseos, a ese hombre que podemos atisbar tras la Declaración de los derechos humanos, se refiere al individuo considerado exclusivamente como persona ética. En este sentido, estamos absolutamente de acuerdo con las palabras de Lázaro Carreter (1960/1973: 274).

El apoliticismo del teatro lorquiano es palmario. [...] Su teatro buscaba al hombre en sus raíces anteriores al enfrentamiento y a la lucha política; pero los españoles estaban demasiados ocupados en ésta. Casi, aquel arte nuevo, joven, de aliento tan nacional, podía haber pasado como una manifestación de contenido reaccionario, si detrás no hubiera estado la inequívoca actitud personal de su autor. [...] El simple roce con lo efímero político —no con lo social— compromete siempre la entidad de la obra de arte.

Efectivamente, Lorca no es un autor político y, por ende, no creemos que sea tampoco un autor trágico. Hay que llamar a las cosas por su nombre: Lorca no es un autor moral ni social, Lorca es un autor ético. La acción social y la política pueden entrar en el teatro en forma de reflexión y no de propaganda. En este sentido la omisión de Lorca es profundamente elocuente: su intención no es preservar la obra de arte de injerencias políticas partidistas, su intención es mostrar, en la España que le tocó vivir, la absoluta negatividad de lo moral y lo político en la vida del hombre, como veremos al adentrarnos en el análisis de las obras que nos hemos propuesto estudiar.

Formulando en otros términos el pensamiento de Lorca, éste pretende abarcar una problemática de dimensiones generales, válidas para todo hombre en cuanto tal: y ello, circunscribiéndose a un medio social bien concreto, pintoresco a fuerza de verdadero (Lázaro Carreter, 1960/1973: 281).

Como muy bien señala Lázaro Carreter (1960/1973: 275), el didactismo de Lorca no apunta ni a lo social ni a lo político. Exactamente, su didactismo apunta al ámbito de la ética, pretende que los sujetos que atienden a su teatro se den cuenta de que deben seguir los dictados de su cuerpo;

pretende mostrar que la dignidad personal (éticamente entendida), está por encima de cualquier otra reivindicación. El teatro de Lorca apunta a una revolución ética, revolución que en el caso de las mujeres era un objetivo mucho más complicado, de ahí que nuestro autor tome a la mujer como sujeto dramático privilegiado.

Otra característica trágica que los críticos han apuntado en las obras de Lorca, y a la cual ya hemos aludido, es la presencia del Destino.

Y los protagonistas, en el momento culminante de la obra, suelen proclamar hasta qué punto son inculpables; es éste un rasgo común a todos los dramas lorquianos: la afirmación explícita del *fatum* (Lázaro Carreter, 1960/1973: 284).

Es cierto que la presencia de una fuerza determinista que arrastra a los protagonistas hacia un desenlace fatal es notoria en Lorca, pero, como veremos, creemos que en Lorca el determinismo cae del lado de la moral. El destino es social, lo biológico, en cambio, es una poderosa fuerza que brota del hombre mismo y que, como tal, jamás se cuestiona en las obras de Lorca. La coacción cae siempre del lado del grupo; la libertad, por muy impulsiva e instintiva que ésta sea, se circunscribe únicamente al ámbito de la ética, del individuo.

Lázaro Carreter hace mención, para tratar de abarcar la concepción lorquiana de lo trágico, a la definición que de la comedia, el drama y la tragedia, ofrecía Valle-Inclán. Veámosla.

Afirmaba Valle-Inclán —este maestro de Lorca, a cuyo magisterio no puedo ya sino aludir—, con categorías muy simples, pero extraordinariamente útiles, que, para el escritor, hay tres modos de mirar a sus personajes: desde arriba, y surge así la comedia; a su altura, origen del drama; de rodillas, considerando que los personajes y sus problemas le rebasan, y que no puede hacer más que seguirlos como un cronista a un héroe, actitud que da origen a la tragedia (Lázaro Carreter, 1960/1973: 283, 284).

Evidentemente, tal definición de lo trágico no se ajusta a la que nosotros estamos manejando, pero no deja de ser interesante. Para empezar, hace residir lo trágico en la actitud del autor hacia los hechos fabulados. Es cierto que Lorca podría muy bien estar pensando en esto cuando denomina tragedias a *Bodas de sangre* y a *Yerma*. Para él, la tragedia se hace siempre presente en la forma de un determinado código moral que ahoga a los héroes. En este sentido, la definición de Valle encaja perfectamente con las conceptualizaciones que vienen a cifrar lo trágico en la existencia de un conflicto que no ofrece salida alguna. Las obras de Lorca, en consecuencia, serían siempre trágicas porque la moral es algo absolutamente indestructible: en tanto que los hombres sigan perteneciendo a diversos grupos, la tragedia de la libertad ética está servida. Ahora bien, esta definición de lo trágico deja de lado muchas materializaciones literarias. A Esquilo no le superaron en ningún momento los peligros que amenazaban a Orestes y supo darles una feliz solución; Eurípides supo encontrar una salida para Medea; Sófocles logró, por fin, otorgarle paz y tranquilidad al torturado Edipo. Los problemas trágicos no suelen desbordar al dramaturgo, suelen desbordar al héroe que, en manos del autor, puede encontrar muchas veces una cierta salida. En Lorca asistimos al fenómeno contrario, los sucesos que retrata desbordan al dramaturgo, pero cuando uno lee las obras se da cuenta de que son problemas que podrían tener solución y que no tendían por qué acabar en un derramamiento de sangre. Es Lorca el que no desea que los protagonistas alcancen una salida. La concepción sumamente individualista de Lorca es la que hace que sus planteamientos no puedan nunca hallar una reconciliación. La tragedia en Lorca es absolutamente subjetiva; se encuentra únicamente en su visión del mundo, no en los hechos dramatizados.

Creo que en Lorca la presencia del núcleo trágico aún es poderosa por la presencia de la dialéctica entre ética y moral, pero su alejamiento de lo político, su condena de toda norma, su interés exclusivamente ético, su imposición a los hechos de un desencadenamiento fatídico en virtud de un pensamiento absolutamente idealista e individualista... todos estos factores hacen que Lorca se deslice sin remedio hacia el drama. Veámoslo con detenimiento.

II. Sobre el carácter trágico de la trilogía rural lorquiana: la dialéctica entre ética y moral como eje articulador de las obras

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 socio-político. 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.

La plasmación lorquiana de la ética es, además, sumamente física, muy fiel a la definición espinozista. El héroe afirma la total posesión sobre su cuerpo frente a imperativos morales de cualquier tipo. Es así en el caso de Adela, en *La casa de Bernarda Alba*: «[...] ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!» (*La casa de Bernarda Alba*, p. 77). No cabe mayor reivindicación de la ética, que tiene al cuerpo propio como referente último. Como dice Rubia Barcia, a propósito de esta obra: «Adela no hablará de sentimientos, ni de alma, ni de sufrimientos morales, ni de sufrimientos espirituales. Los gritos de rebeldía le llegan de la carne, y esas son las únicas voces que escucha» (Rubia Barcia, 1965/1973: 316). Lo mismo se observa en *Bodas de sangre*, en el diálogo de la novia y Leonardo en el cuadro primero del acto tercero, una vez que han huido juntos tras la celebración de la boda:

Leonardo: [...] Vamos al rincón oscuro / donde yo siempre te quiera, / que no me importa la gente / ni el veneno que nos echa.

(*La abraza fuertemente*)

Novia: Y yo dormiré a tus pies / para guardar lo que sueñas. / Desnuda, mirando al campo, / (*Dramática*) como si fuera una perra, / ¡porque eso soy! Que te miro / y tu hermosura me quema (*Bodas de sangre*, p. 130).

El mismo mensaje encierra la escena en que una mujer es linchada por haber matado al niño al que diera a luz fuera del matrimonio (*La casa de Bernarda Alba*, p. 92 y 93): la moral obliga a una madre a sacrificar a su propio hijo, la ética siempre fracasa.

En el caso de Adela, por ejemplo, incluso cuando Poncia le ofrece a ésta la opción de esperar para materializar su unión moralmente, ésta se niega; Adela no admite intromisión social de ningún tipo en lo que respecta a su cuerpo, a su esfera ética de acción.

Poncia: ¡No seas como los niños chicos! Deja en paz a tu hermana, y si Pepe el Romano te gusta, te aguantas. (*Adela llora*). Además, ¿quién dice que no te puedes casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídalos, lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios.

Adela: ¡Calla! (*La casa de Bernarda Alba*, p.78).

En Lorca, la ética sólo puede triunfar o ser aniquilada; no hay lugar para la síntesis:

Leonardo: (Abrazándola) ¡Cómo quieras! / Si nos separan, será / porque esté muerto. Novia: Yo muerta (Bodas de sangre, p. 132).

Lo físico, lo corporal, es esencial en Lorca: la esfera de acción del héroe se restringe a sus apetencias, instintos y deseos físicos. Bien lo expresa Adela: «[...] No por encima de ti que eres una criada: por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (*La casa de Bernarda Alba*, p. 79).

Yerma representará también el mismo fracaso de la moral como sistema de organización humana. En esta obra, la lucha tendrá lugar en el ámbito moral (Yerma decide no escapar de los condicionamientos sociales, al contrario que Adela o la Novia), ámbito que alcanzará su disolución con el asesinato del marido, fruto de la constatación del rotundo fracaso de Yerma por imponer sus deseos dentro del orden matrimonial.

Yerma se ve advertida de que es su matrimonio la raíz de su esterilidad. No es el cuerpo de Yerma lo que falla, tampoco su voluntad, es la institución matrimonial la que impide que sea madre.

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 un 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.

Yerma: ¿Para marcharme?

Vieja: Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha de te volverá pan y sal para tus crías. Anda. No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce si quiera la calle.

Yerma: ¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? [...] (Yerma, pp. 106 y 107).

Obsérvese el subjetivismo y el voluntarismo presentes en el pensamiento lorquiano: jamás se cuestiona la capacidad física del individuo. Yerma ha tenido relaciones sexuales con su marido, pero su esterilidad no se debe a ningún problema físico, esto no se contempla; la esterilidad deviene, como se ve al final de la obra, de la falta de voluntad de su marido. Yerma podría cumplir sus objetivos si, como le aconseja la vieja, se decidiese a pasar por encima de lo moral (la honra) y de lo jurídico (el matrimonio). Es la moral la que hace estéril a Yerma, como bien expresa la vieja, que encarna la verdad lorquiana: «[...] Déjame. No me hagas hablar más. No quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú sabrás. De todos modos debías ser menos inocente» (*Yerma*, p. 57).

De nuevo, tenemos el mismo argumento en las palabras del Macho: para concebir un hijo, la mujer debe entregarse por completo al hombre; justo lo que Yerma es incapaz de hacer dentro de la institución matrimonial.

Si tú vienes a la romería / a pedir que tu vientre se abra, / no te pongas un velo de luto / sino dulce camisa de Holanda. / Vete sola detrás de los muros / donde están las higueras cerradas / y soporta mi cuerpo de tierra / hasta el banco gemido del Alba (*Yerma*, p. 104).

Veamos ahora las palabras de Juan, las que le identifican definitivamente como culpable de la esterilidad del matrimonio.

Juan: Por cosas que a mí no me importan. ¿Lo oyes? Que a mí no me importan. Ya es necesario que te lo diga. A mí me importa lo que tengo entre las manos. Lo que veo por mis ojos.
Yerma: (Incorporándose de rodillas, desesperada) Así, así. Eso es lo que yo quería oír de tus labios. No se siente la verdad cuando está dentro de una misma, pero ¡qué grande y cómo grita cuando se pone fuera y levanta los brazos! ¡No te importa! ¡Ya lo he oído!
Juan: (Acercándose) Piensa que tenía que pasar así. Óyeme. (La abraza para incorporarla) Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.
Yerma: ¿Y qué buscabas en mí?
Juan: A ti misma (*Yerma*, pp. 109, 110).

Al final, la esterilidad resulta ser una imposición del marido absolutamente voluntarista. En Lorca toda la realidad se reduce a la voluntad y a las exigencias del individuo en tanto que cuerpo.

Vieja: [...] Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo.
Yerma: El tuyo, que el mío no. Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme.
Vieja: ¡Y resulta que estás vacía! (*Yerma*, p. 56).

Es cierto que, en las obras de Lorca, muchas casadas tienen hijos, pero también es cierto que sólo una de las hijas de Bernarda, Adela, será la que se rebele. He aquí el carácter heroico en la concepción lorquiana de la tragedia: los héroes son aquellos personajes que perciben cómo la moral y la sociedad nunca les van a permitir desarrollarse plenamente.

Si *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* representan el fracaso de la ética en su intento de imponerse sobre la moral, *Yerma* constata el fracaso de la moral como vehículo de desarrollo personal e individual: «En su soledad le atrae a Yerma un joven pastor de ovejas, pero aunque algo dentro de ella le dice que éste es el hombre que podría realizarle sus sueños, su honra, como mujer de Juan, le cierra el camino» (Sánchez, 1950: 57).

La misma Yerma reconoce que posee debilidades extra-conyugales:

Vieja: Oye. ¿A ti te gusta tu marido?
Yerma: ¿Cómo? [...]
Vieja: ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.
Yerma: No. No lo he sentido nunca.
Vieja: ¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

Yerma: (*Recordando*) Quizá... Una vez... Víctor...

Vieja: Sigue.

Yerma: Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa.

Vieja: Y con tu marido...

Yerma: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... [...] (*Yerma*, pp. 55 y 56).

Yerma no es la tragedia de la esterilidad, como erróneamente suele pensarse. Como el propio Lorca manifestó:

Yerma, cuerpo de la tragedia típica que yo he vestido con ropajes modernos, es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino [encarnado una vez más en la moral y el derecho, honra y matrimonio] señalándola para víctima de lo infecundo (Lorca, *Obras completas* III: 617).

La consideración negativa del matrimonio la observamos en más manifestaciones a lo largo de estas tres obras. Tal es el planteamiento ideológico al que obedecen las palabras de una de las muchachas que intervienen en *Yerma*.

Muchacha 2ª: [...] En cambio, mi madre no hace más que darme yerbajos para que los tenga, y en octubre iremos al Santo que dicen que los da a la que lo pide con ansia. Mi madre pedirá. Yo, no.

Yerma: ¿por qué te has casado?

Muchacha 2ª: Porque me han casado. Se casan todas. Si seguimos así no va a haber solteras más que las niñas. Bueno, y además..., una se casa, en realidad, mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empeñan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta. ¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos (*Yerma*, p. 90).

Lo mismo cabría decir de las siguientes palabras de Adela en *La casa de Bernarda Alba*:

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiere que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por las que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado (*La casa de Bernarda Alba*, p. 107).

Vemos, pues, que en Lorca sí encontramos un planteamiento dialéctico, pero las cosas no son tan simples ni debe pararse aquí el análisis. Adela es una heroína porque no se resigna; lo mismo la novia. La tragedia de *Yerma*, en cambio, reside en que es incapaz de rebelarse contra las normas morales para dar cumplimiento a su objetivo: la maternidad.

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 socio-políticos: la 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» (Vitale, 1991: 130).

Ahora bien, podría objetarse que todos podemos pasar por la situación de una Adela, una Novia, un Leonardo o una Yerma. Sí, es cierto, todos podemos vernos, en algún momento, constreñidos por normas sociales injustas y represoras, atrapados en convencionalismos estrechos y fanáticos o acosados por la ausencia de un derecho que respalde la consecución de nuestra felicidad, pero lo que ya no está tan claro es que se deban desechar las soluciones políticas y jurídicas que cabría enfrentar a tales situaciones de injusticia e infelicidad. Lorca opta por esta última opción, despoja a la tragedia de su importante valor político y veta toda solución racional, presente o futura, al conflicto. Los personajes lorquianos podrían hallar la paz como ciudadanos pero jamás la podrán encontrar como hombres absolutamente individuales y aislados del tejido social. Me explico. Un ciudadano es un hombre con Estado, con derechos, con posibilidad de ganar cada vez más cotas de libertad en los sucesivos ordenamientos jurídicos; un hombre solo, al margen de la sociedad, no es nada ni posee nada. En el Estado de naturaleza no hay leyes que te coarten, pero tampoco hay derechos que garanticen tu vida. Lorca aleja a los héroes de su condición socio-política y los vuelve universales, pero a la vez los convierte en idealistas, al pretender que el individuo puede desarrollarse al margen del grupo. Lorca elimina el grupo y lo reduce, a lo sumo, al ideal de la pareja enamorada y apasionada; separa al *sujeto* de sus raíces sociales, morales y políticas para entregarlo a una caracterización metafísica de su individualidad y de su libertad. La moral es una cárcel que no puede nunca retener a los hombres y mujeres que se erigen en héroes en los dramas lorquianos. Adela usa la metáfora de la cárcel: «¡Aquí se acabaron las voces de presidio!» (*La casa de Bernarda Alba*, p. 108).

El mismo mensaje que apunta a la moral como cárcel, como muro, lo leemos en las palabras que intercambian Leonardo y de la novia.

Novia: Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo.

Leonardo: El orgullo no te servirá de nada. (*Se acerca*)

Novia: ¡No te acerques!

Leonardo: Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque! (*Bodas de sangre*, p.96 y 97).

Es cierto que podría objetarse que es sólo la moral que imponen ciertos grupos o individuos —como por ejemplo Bernarda— lo que se critica en las obras de Lorca, pero esto es falso. En *La casa*

de *Bernarda Alba*, se ve el matrimonio, como institución jurídica, y el noviazgo, como institución moral, con el mismo miedo que la convivencia bajo el mismo techo que la madre.

Amelia: ¿Te fijaste? Adelaida no estuvo en el duelo.

Martirio: Ya lo sabía. Su novio no la deja salir ni al tranco de la calle. Antes era alegre. Ahora ni polvos se echa en la cara.

Amelia: Ya no sabe una si es mejor tener novio o no.

Martirio: Es lo mismo.

Amelia: De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir. Adelaida habrá pasado mal rato (*La casa de Bernarda Alba*, p. 65).

Una vez más, lo que quiere decir Lorca es que toda organización normativa reprime al individuo que quiere hacer valer su cuerpo y su libertad.

Dicho todo esto, hemos de concluir que en Lorca efectivamente hay dialéctica, pero no hay política. Sus obras hablan precisamente de la inutilidad del grupo y de sus normas. El mundo se reduce a la pareja pero vista desde una perspectiva ética —dentro de la categoría de la generosidad—, jamás moral —todas las relaciones lorquianas atentan contra la moral—, ni mucho menos jurídica —el matrimonio, como hemos visto, se contempla muy negativamente en las obras de Lorca—: «Una vez más, amor y matrimonios son términos contrapuestos, si no irreconciliables» (Miró González, 1988: 55). Es cierto que podría pensarse que en sus obras asistimos a la fabulación de conflictos de naturaleza político-social:

1) La denuncia de las leyes matrimoniales presentes en la España rural de principios de siglo: el matrimonio por poderes al que se someten Yerma, la novia, Angustias.

2) La dialéctica de clase social que impide que tanto la novia y Leonardo como las hijas de Bernarda contraigan matrimonio.

3) La denuncia de un código moral tan estricto que su incumplimiento sólo puede derivar en muerte.

Así, en *La casa de Bernarda Alba*, Bernarda sentencia que sus hijas han de permanecer solteras por razones de clase.

Bernarda: No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?

Poncia: Debías haberte ido a otro pueblo.

Bernarda: Eso ¡a venderlas!

Poncia: No, Bernarda; a cambiar... ¡Claro que en otros sitios ellas resultan pobres! (*La casa de Bernarda Alba*, p. 64).

La cuestión es que, si bien Lorca insinúa y retrata tales temas en su obra, el desarrollo dramático de los personajes y de la fábula nos irá conduciendo cada vez más y en exclusividad a un tipo de planteamiento dialéctico: el enfrentamiento de la ética con la moral, la lucha del individuo contra las normas del grupo, jamás la lucha de una clase frente a otra o la denuncia concreta de un determinado código moral frente a otro menos estricto. Este enfrentamiento dialéctico hace que las obras

de Lorca tengan una excepcional potencialidad trágica, pero nuestro poeta y dramaturgo optará por una vía de resolución y desenlace que lo alejará de la senda de lo trágico: Lorca agotará la tragedia en una experiencia individual, intransferible y psicológica.² No se trata de criticar una sociedad clasista o represiva, se trata de negar por principio la validez de toda norma social y de investigar las consecuencias dramáticas que tales normas y coacciones producen en ciertos individuos que no logran adaptarse por ser más permeables a sus instintos. Lorca refleja la moral de la sociedad de su tiempo: clasista, católica, represora, salvaje e hipócrita, pero no pone su crítica al servicio de la reivindicación de una sociedad más justa; Lorca pretende demostrar la perversidad de toda norma que no tenga por origen el cuerpo individual y sus deseos. No se condena una determinada moral o un determinado orden social, se condenan todas las morales y todos los ordenamientos sociales posibles. Recordemos otra vez que Adela no desea esperar a poder materializar sus deseos legalmente. Si se casase con su amante, seguro que su amor fracasaría.

Unido al protagonismo de la dialéctica ética-moral, es fundamental en Lorca, como ya indicamos, la dialéctica entre la Norma, entendida siempre como represiva, y la libertad subjetiva, entendida como propiedad ética del individuo. ¿Qué concepto de libertad secundaria subjetiva maneja Lorca? Un concepto impulsivo, como reacción contra la represión; un concepto que supone que la libertad consiste en que el hombre pueda actuar fuera de toda coacción social o moral. Se trata de un concepto subjetivo de libertad totalmente idealista y metafísico que el dramaturgo encarna sobremanera en Adela.³

El concepto de libertad que maneja Lorca encajaría a la perfección con lo descrito por el Romanticismo alemán: es la libertad que brilla en su ocaso, es la rebeldía frente a lo que nos viene dado. Bernarda, para seguir con *La casa de Bernarda Alba* como culminación de la expresión del idealismo lorquiano, asume en la obra el rol del Destino contra el que se rebela Adela. La libertad en los héroes lorquianos nace siempre de la pasión, es reactiva, jamás nace de la inteligencia, no contempla capacidades ni medios para lograr determinados fines en determinados contextos coercitivos. Se contempla únicamente la libertad para hacer valer las exigencias del cuerpo de una forma absolutamente irreflexiva. Lorca pretende que la libertad radica en la huida o eliminación del contexto que envuelve al individuo; sólo le interesan los fines, jamás las capacidades ni el ámbito en el que se ha de desenvolver la acción (usando las categorías satreanas). Se trata de un concepto absolutamente idealista. Por eso en sus obras la libertad siempre fracasa. El mensaje es simple: mientras el hombre deba desenvolverse en contextos que superen su individualidad la libertad no podrá existir. La libertad, en las obras de Lorca, no sería uno de los bienes de este mundo. La libertad brota de la ética pero, lejos de tener que desenvolverse en el ámbito de la moral, Lorca ejerce en sus obras la tesis de que la libertad debe darse al margen de cualquier ámbito que supere el campo de la fortaleza (entendida como firmeza —referida al cuerpo propio—, y como generosidad —referida al cuerpo de la persona amada y deseada—). No cabe un concepto más irreal de libertad. La moral toma en Lorca la forma de un Destino insalvable.

2. Esto se ve con extraordinaria claridad en *La casa de Bernarda Alba*, donde cada personaje se desenvolverá en la misma situación de formas muy distintas que abarcan desde la resignación hasta la rebeldía.

3. Yerma se encuentra totalmente presa de los condicionamientos morales de la honra. La novia todavía contempla con pudor las obligaciones sociales y familiares, aunque acabe violándolos. Adela, en cambio, está ya por encima de todo imperativo moral. Ella es la encarnación del concepto de libertad lorquiano.

El determinismo se da siempre en el seno de la moral, como en *Bodas de sangre*, donde el destino marca a las familias y a sus miembros. No hay que confundir la fuerza pasional que empuja a los amantes en *Bodas de sangre* con el destino. El determinismo como algo insalvable vendría de la necesidad moral que impele a la novia a unirse al novio en una boda realizada por motivos económicos.

Novia: Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

Criada: ¡Así era ella de alegre!

Novia: Pero se consumió aquí.

Criada: El sino.

Novia: Como nos consumimos todas [...] (*Bodas de sangre*, pp. 91 y 92).

El destino lorquiano se identifica con las costumbres sociales: el noviazgo y el matrimonio. Una fuerza muy distinta es la que arrastra a la novia hacia Leonardo, es la fuerza de la pasión, de la atracción sexual: se trata de una exigencia corporal, ética en grado sumo.

Las obras de la trilogía lorquiana acaban desembocando en el drama porque pretenden aislar al individuo del marco moral y político en que se da efectivamente inserto. El ideal lorquiano sería la eliminación de las estructuras socio-políticas que envuelven a todo individuo y la reducción del mundo a los deseos y voliciones de la persona. La moral y el derecho, las normas, conducen a la eliminación física del individuo; la ética se hace en Lorca absolutamente incompatible con la moral en el caso de los héroes que presenta en sus obras. La orientación del drama lorquiano es exclusivamente ética, jamás moral ni, menos aún, política. Lorca pretende aislar y privilegiar la ética.

Yerma es la única heroína de la trilogía que pretende hacer valer su ética dentro de la moral, pero fracasará tan estrepitosamente que acabará matando a su marido: eliminará la persona del marido para negar así el marco moral y político en el que había intentado dar cumplimiento a sus intereses. Disolverá el matrimonio violentamente, a través del asesinato.

Lorca lo plantea así: la moral es el mayor obstáculo para la libertad. Sus héroes intentan ser libres a pesar del grupo, pero la búsqueda de la libertad acaba siempre con la aniquilación de la ética, con la muerte de quien intenta sustraerse al grupo.

En los dramas lorquianos la crítica social no posee ningún sentido y jamás está presente porque lo que falla, para Lorca, es la moral, el concepto de sociedad en sí, la idea de que el hombre puede desarrollarse libre y felizmente en comunidad. La moral, sea cual sea el código en cuestión, ahoga la libertad del individuo y, en el caso de los individuos excepcionales que no pueden resignarse a la pérdida de la libertad, la moral acabará forzando la aniquilación física del individuo que pretende hacer valer la libertad al margen de cualquier grupo: familia, sociedad, etc.

Coincido en parte, a este respecto, con el diagnóstico que sobre *La casa de Bernarda Alba* nos ofrece Sánchez (1950: 67):

Veía Lorca a la mujer española como una figura llena de esencias trágicas; su resignación era para él una poesía callada, y esto le excitaba. Pero, entendámonos, no hay nada de crítica social en su obra. Lorca no protestaba; encontraba una poesía infinita en esta trágica sumisión. *La casa de Bernarda Alba*, a pesar de su ambiente severo, es una obra esencialmente poética también.

Lorca no critica, retrata y constata la muerte y ahogamiento del individuo dentro del grupo, y todo lo hace en virtud de un sistema de pensamiento que contempla las normas éticas (las que tienen como centro al cuerpo del individuo) como las únicas legítimas y conforme a un concepto de

libertad metafísica que se identifica con la imposición en el vacío de los deseos, voliciones y apetencias del individuo al margen de cualquier coacción moral o jurídica. Las únicas coacciones ajenas al individuo que admite Lorca son aquéllas que derivan de la atracción amorosa, es decir, coacciones que pueden ser contempladas éticamente como manifestación de generosidad, como ansia de compartir la libertad esgrimida con la persona amada al margen de toda intromisión grupal.

El problema es que el hombre se desarrolla, ineludiblemente, en comunidades morales y políticas y las exigencias lorquianas se vuelven absolutamente metafísicas e idealistas a la luz de este dato. Sus *tragedias* podrían resolverse en muchas ocasiones con algo tan sencillo y jurídico como el divorcio, pero a Lorca no le interesa reivindicar ninguna solución que tenga cabida en un ordenamiento moral o jurídico porque para él la moral es la tragedia. Los conflictos dramáticos que plantea Lorca llegan a lo sangriento porque a él no le interesa otra salida que no sea la pasional. Los conflictos que plantea podrían tener una rápida resolución en otro tipo de sociedad o de código moral, pero a Lorca no le interesan ni lo jurídico, ni lo social; él no pretende criticar la sociedad existente para dar cuenta de sus contradicciones o de sus callejones sin salida. Su objetivo dramático no es indagar en los problemas sociales y en sus posibles soluciones morales o jurídicas. En su concepción de lo trágico acabó desembocando en el drama, al negar toda relevancia de lo social y lo jurídico en la vida de los hombres. Sus dramas se hallan presos de una feroz concepción individualista de corte romántico que, a mi juicio, castra la dimensión trágica. A Lorca no le interesa la sociedad en absoluto, su ideal de vida sería aquél que lograra eliminar por completo todas las clases de grupos que rodean, modelan y condicionan la vida individual considerada éticamente.

En conclusión, sostengo las siguientes tesis:

a) No hay en Lorca ningún tipo de progresismo político o moral, ya que en sus obras, directamente, la política y la moral son las causantes de todas las tragedias humanas.

b) No se reivindica un orden social más justo, ni se critica la concepción católica e indisoluble del matrimonio, sino que se ataca por principio cualquier orden social y se apunta al matrimonio como raíz de los males que aquejan a las parejas. La pasión y el amor siempre se dan al margen de las instituciones (noviazgo o matrimonio).

c) La libertad es un imposible, es algo tan intangible como desear tener alas, porque la libertad, para ser tal, debe darse al margen de cualquier grupo (familia, clase, sociedad) o Estado, pero esto es imposible, por lo que la libertad es siempre la manifestación individual y subjetiva de un deseo frustrado por la sociedad.

d) Mientras la mayor parte de las personas logran vivir en esta ausencia de libertad, amor y pasión, los héroes lorquianos son aquéllos que desean vivir la existencia individual y de pareja en toda su plenitud, si bien no lo consiguen porque es absolutamente imposible. De ahí que todos ellos deban enfrentarse a finales trágicos y sangrientos.

e) En las obras de Lorca asistimos a la afirmación absolutamente cruel del Destino: un destino que viene determinado no por los dioses, sino por las normas sociales que obligan a los individuos a someterse a su yugo.

Para terminar, deseo decir que la riqueza filosófica e intelectual que presentan las reflexiones lorquianas es inagotable. El vigor dialéctico de sus obras es magistral y devuelve al teatro la reflexión sobre aspectos absolutamente esenciales de la vida humana, pero Lorca no buscaba una solución, quizá porque no la pudo contemplar nunca. Condenó a los hombres, a la libertad, al amor y a la pasión a un callejón sin salida. Los enfrentó tanto a las rotundas realidades humanas de naturaleza socio-política que no dejó más alternativa que su aniquilación, con la consiguiente muerte de quien pretendía hacerlas valer. Puede que la pasión que derrochaba la Novia no llegue a encontrar nunca una materialización igual en la vida matrimonial —aunque, ¿por qué no?—, pero, siendo rigurosos,

se puede pensar que este caso real en el que se basó Lorca proporcionaba un contexto perfecto para reivindicar la civilización frente a la barbarie, para reflexionar sobre la existencia de una ley matrimonial flexible frente a las imposiciones tipo «hasta que la muerte nos separe» de naturaleza religiosa, para hacer un teatro que enseñase a la gente que es posible equivocarse y que la ley debe proveer de medios para rectificar y encauzar la propia vida hacia una mayor felicidad... pero esto no sería Lorca, serían reflexiones políticas y búsqueda de soluciones. Sería la búsqueda de la pasión y de la libertad en el seno de la sociedad política. Sería una tragedia en la que al final se atisbaría una salida, una solución, de la mano del avance de la justicia y del derecho. Lorca, por desgracia, ni siquiera pudo imaginarse algo así.

Bibliografía

Bibliografía literaria

- GARCÍA LORCA, F. (ed. Idelfonso-Manuel Gil), (2006) *Yerma*, Madrid, Cátedra.
 GARCÍA LORCA, F. (1999), *Bodas de sangre*, edición de Manuel Cifo González, Madrid, Castalia.
 GARCÍA LORCA, F. (1984), *La casa de Bernarda Alba*, edición de Manuel García Posada, Madrid, Castalia.
 GARCÍA LORCA, F. (1991), *Obras completas en tres volúmenes*, Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, México, Aguilar.

Bibliografía metodológica

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, C. (2000), «Texto y pretexto: las mujeres en el teatro de Lorca», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coordinadores), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada (238-246).
 ARISTÓTELES (1994), *Metafísica*, introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.
 BUENO, G. (1996a), *El animal divino*, Oviedo, Pentalfa.
 BUENO, G. (1996b), *El sentido de la vida. Seis lecciones de filosofía moral*, Oviedo, Pentalfa.
 FEAL DEIBE, C. (1973), *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa.
 FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986), *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza.
 FRAZIER, B. (1973), *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Playor.
 GARCÍA MONTERO, L. (1996), *La palabra de Ícaro: estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada.
 GARCÍA MOREJÓN, J. (1998), *Federico García Lorca: la palabra del amor y de la muerte*, San Paulo, Facultad Iberoamericana.
 GWYNNE, E. (1980/1983), *Lorca: the theatre beneath the sand*, London, Marion Boyars Publishers, version española de Carlos Martín Baró: *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos.
 HEGEL, G. W. F. (1807/2004), *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Meiner, 1952. Nach dem Texte der Originalausg, hrsg. von Johannes Hoffmeister. Trad. esp. de Wenceslao Roces, con la colaboración de Ricardo Guerra: *Fenomenología del espíritu*, México, FCE.
 JULIAN SMITH, P. (2000), «Yerma y los médicos: García Lorca, marañón y el grito de la sangre», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coordinadores), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada (21-33).

- LÁZARO CARRETER, F. (1960/1973), «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca», Papeles de Son Armadans, LII; reeditado en Idelfonso-Manuel Gil (ed.), Federico García Lorca. El escritor y la crítica, Madrid, Taurus (271-286).
- LESKY, A. (1937/2001), Die griechische Tragödie, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1958. Trad. esp. de Juan Godó Costa, revisada por Montserrat Camps: La tragedia griega, Barcelona, El Acantilado, 2001.
- MIRÓ GONZÁLEZ, E. (1988), «Mujer y hombre en el teatro lorquiano: Amor, amor, amor y eternas soledades», en Alfonso Esteban y Jean-Pierre Étienvre (coordinadores), Valoración actual de la obra de García Lorca, Madrid, editorial de la Universidad Complutense (41-60).
- ORTEGA, J. (1989), Conciencia estética y social en la obra de García Lorca, Granada, Universidad de Granada.
- PLATÓN (1992), Parménides; Teeteto; Sofista; Político en Diálogos V, introducción, traducción y notas de M^a. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero, Madrid, Gredos.
- PLATÓN (1998) República en Diálogos IV, introducción, traducción y notas por C. Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ, J. (2000), «Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica», en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coordinadores), Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998), Granada, Diputación de Granada (158-176).
- RUBIA BARCIA, J. (1965/1973), «El realismo 'mágico' de La casa de Bernarda Alba», Revista Hispánica moderna, vol. XXXI; reeditado en Idelfonso-Manuel Gil (ed.), Federico García Lorca. El escritor y la crítica, Madrid, Taurus (301-322).
- SAINERO SÁNCHEZ, R. (1983), Lorca y Synge, ¿un mundo maldito?, Madrid, editorial de la Universidad Complutense.
- SÁNCHEZ, R. G. (1950), García Lorca, estudio sobre su teatro, Madrid, Jura.
- SARTRE, J. P. (1942/1982), L'Être et le néant. Traducción española de Juan Valmar con un prólogo de Julio Lago Alonso realizada sobre la edición de éditions gallimard: El ser y la nada, Obras completas, vol. III, Madrid, Aguilar.
- SARTRE, J. P. (1961/1982), Critique de la raison dialectique. Traducción española de Manuel Lamana con un prólogo de Julio Lago Alonso realizada sobre la edición de éditions gallimard: Crítica de la razón dialéctica, Obras Completas, vol. III, Madrid, Aguilar.
- SORIA OLMEDO, A. (2000), Federico García Lorca, Madrid, Envida.
- SPINOZA, B. (1678/1987), Ética, introducción, traducción y notas de Vidal Peña García, Madrid, Alianza Editorial.
- SPINOZA, B. (1924), Spinoza Opera. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, herausgegeben von Carl Gebhardt, Heidelberg, Carl Winter Verlag.
- VARELA ÁLVAREZ, V. (2008), Destino y Libertad en la tragedia griega, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- VITALE, R. (1991), El metateatro en la obra de Federico García Lorca, Madrid, Editorial Pliegos.
- WELLINGTON, B. (1993), Reflections on Lorca's private mythology: Once Five years pass and the rural plays, Nueva York, Peter Lang.