

La

Visión

Trágica

En Federico García Lorca Y Antonio Buero Vallejo

Samuel cuadra Rodríguez

Junio 2016

Grado en Literatura Española

Universidad de Girona

Tutora: Montserrat Escartín

“...Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor
y los videntes gozan de la maravilla de su presencia.

Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales, al alcance de nuestra vista...
si la tuviéramos...”

Índice

2.- El concepto de La tragedia.....	4
2.1. La tragedia según la visión aristotélica y bajo la atenta mirada de Nietzsche. Ambos filósofos tomados como referentes para el desarrollo del análisis.	
2.1.1 <i>La Poética</i> de Aristóteles.....	7
2.1.2 Conceptos básicos y aspectos generales.	
2.3. <i>El Nacimiento de la Tragedia</i> de Nietzsche.....	12
2.3.1 Apolíneo y Dionisiaco. Diferencias básicas.	
3.- Federico García Lorca: simbolismo y sentido de lo trágico.....	16
3.1. Contextualización. Visión trágica y simbolismo (recursos utilizados).	
3.2. Análisis de <i>Bodas de Sangre</i> (1932), <i>Yerma</i> (1934) y <i>La casa de Bernarda Alba</i> (1936).	
4.- Antonio Buero Vallejo: Simbolismo y sentido de lo trágico.....	35
4.1. Contextualización. Visión trágica y Simbolismo (recursos utilizados).	
4.2. Análisis de <i>La fundación</i> (1974), <i>En la Ardiente Oscuridad</i> (1950), <i>El Concierto de San Ovidio</i> (1962).	
5.- Conclusiones.....	5
6.- Bibliografía.....	55

Hipótesis de trabajo

El trabajo versa sobre el estudio comparativo de la simbología y la concepción de la tragedia según la visión de Federico García Lorca y Antonio Buero Vallejo. Para ello nos moveremos en un terreno acotado de tres obras por autor. En el caso de Lorca: *Bodas de Sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) en el de Buero las obras elegidas son *En la Ardiente Oscuridad* (1950), *La Fundación* (1974) y *El Concierto de San Ovidio* (1962). Las tres piezas lorquianas se distinguen de las demás obras por su corte trágico. Dado que Buero tiene una extensa obra, hemos decidido que el punto de partida sea la primera creación dramática del autor. Las seis se acercan de alguna manera a la gran tragedia ática.

Introducción

Cuando se escoge a dos grandes autores como son Lorca (1898/1936) y Buero (1916/2000), se cierne sobre uno la inquietante pregunta, ¿Qué se puede decir que no se haya dicho ya? Difícil es la respuesta. Lorca y Buero no son dos autores que hayan pasado desapercibidos dentro de la historia de la literatura. Ambos utilizan la tragedia como medio para explicar lo que ocurre en el interior del ser humano, aquello que es conocido universalmente como las pasiones humanas, pasiones que sacuden el alma de las personas, pasiones que se desatan a través de los pensamientos, las palabras y las acciones de cada uno.

El presente trabajo trata de establecer una comparativa entre el teatro simbolista y poético de Lorca (escrito la mayor parte en verso) y el teatro simbólico-posibilista de Buero (escrito en prosa). Los dos utilizan el género trágico, pero desde dos perspectivas muy distintas. Lorca representa un teatro que se gesta en una España dividida y al borde de la guerra, en un tiempo donde su crítica se canalizará hacia la España cerrada, machista, tradicional y religiosa...la cual quedará retratada en la obra lorquina; mientras que Buero sobresale de todos los demás como alternativa al tedioso teatro, simplón y aburguesado de la posguerra. La suya es la mirada de una España vencida y de vencedores. Su teatro emerge de las cenizas de la guerra proponiendo un juicio ético de lo sucedido y construye una tragedia posibilista, con la creación de un texto que no renuncia a su contenido.

Los dos autores viven en una época convulsa y utilizan el mismo género como base de sus textos aunque con planteamientos distintos. Ambos escriben un teatro ético-moral: uno más poético, el otro más prosaico. Lorca denuncia esa moralidad pactada de las gentes y la hipocresía social; mientras que Buero utiliza el teatro como revisión, como lugar donde poder realizar juicios de valor sobre los personajes, sus ideas y actitudes, para determinar si estos han hecho bien o han actuado mal.

La base para poder llevar a cabo este ejercicio comparativo es acudir a la poética de Aristóteles y al pensamiento filosófico de Nietzsche, como teóricos del género, para

poder así lograr un pequeño juego de espejos que ofrezca una imagen nítida del pensamiento nietzscheano y aristotélico reflejado en la obra de Lorca y Buero y así encontrar aquellos puntos convergentes que unen a estos dos autores, junto con aquellos que difieren y que marcan la diferencia entre una obra y otra.

Para acotar el terreno, y dado que la obra Lorquiana es escasa y la Bueriana es extensa y prolija, se ha decidido fijar este análisis comparativo en tres obras de cada autor. De Lorca, la trilogía rural, *Bodas de Sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936); de Buero, *La Fundación* (1974), *En la ardiente oscuridad* (1950) y *El concierto de San Ovidio* (1962).

De estos seis dramas de corte trágico de los cuales se extraerán las características más significativas para definir y perfilar la figura de los dos dramaturgos y su mirada personal de lo que ellos consideran trágico. ¿Qué es una tragedia y un drama? ¿Cómo se construyen? ¿Qué diferencias notables de planteamiento se vislumbran en los dos escritores a través de sus obras? ¿En qué se distinguen Lorca y Buero en relación a los conceptos de lo trágico que heredan de Aristóteles y Nietzsche?

El estudio no solo se articula bajo estas directrices; sino que, también, escogemos una serie de documentos sobre el teatro griego, la *Poética* de Aristóteles (siglo IV) o *El nacimiento de la música en la tragedia*, de Frederick Nietzsche (1871/72); así como conferencias leídas en su momento por los dos dramaturgos, para mostrar el pensamiento que de la tragedia tenían Lorca y Buero. Queremos ofrecer una visión antropológica entre la pasión lorquiana y el análisis racional de Buero. Una lucha entre el deseo y el intelecto. Una pugna entre el destino y la voluntad del hombre. Los dioses quieren la sangre de los héroes, pero ¿es lo divino lo que mueve los hilos del comportamiento humano o es el hombre que está a merced de sí mismo? Si en Lorca, un *fatum* adverso aparece claro, en Buero, el error humano es el causante del destino trágico.

Adentrarse en la obra de Lorca y Buero es como interpretar la pintura de Caravaggio, donde el claroscuro hace acto de presencia. Esta técnica pictórica es la que emana de los textos trágicos de los dos escritores. Textos que esconden luces y sombras, destellos de luz en las zonas más oscuras del espíritu humano donde la muerte y las pasiones se edifican a partir de una premisa muy sencilla: ¿está el hombre predeterminado por un destino ya escrito o, por el contrario, es capaz de elegir su propio destino?

Diferencias entre tragedia y Drama

Antes de empezar nos gustaría presentar, a grandes rasgos, algunos aspectos que ayudan a diferenciar entre lo que se considera tragedia y aquello que se considera drama. Mientras que en la tragedia los personajes protagonistas son arrastrados hacia su destino por el inevitable *fatum*; en el drama, los protagonistas no son conducidos por los dioses; sino que son los personajes quienes, de alguna manera, escriben sus destino. La tragedia no es aquel género en que el héroe muere, sino aquel en el que se dan una serie de características para llegar a ese final. Mientras que la tragedia se inspira en el mito y en el rito, el drama se sitúa en un contexto mucho más contemporáneo y más cercano a nosotros, con situaciones reales y verosímiles.

Otra notable distinción es que la tragedia presenta personajes superiores (dioses y héroes) a diferencia del drama que presenta a los personajes tal y como son con sus defectos y virtudes. Por último, mencionar la función de la tragedia: provocar el temor y la compasión del público junto con el efecto catártico, frente al drama que plantea conflictos individuales o sociales en relación con los problemas que aquejan al hombre del momento o de la época.

Entonces, ¿deben considerarse las tres obras de Lorca y Buero como tragedias o como dramas? ¿Quién de los dos se acerca más al esquema clásico y quién tiene una posición más alejada? Dar respuesta a dichas preguntas es el objetivo de este trabajo.

La poética de Aristóteles (Siglo IV)

Aristóteles se aleja de la idea del personaje artista como un ser inspirado por la divinidad y se inclina más por la idea del artista consciente, el artesano que elabora con gran cuidado, cariño y minuciosidad su obra con un propósito u objetivo, y toma conciencia ya que sabe que en ella tiene que ser eficaz para conseguir el objetivo que persigue.

La *Poética* del filósofo griego es una combinación de teoría y crítica literaria. Las reflexiones de Aristóteles son meticulosas y se basan en el conocimiento de varias tragedias griegas, a partir de las cuales elabora su teoría. Crea juicios críticos y así puede determinar el valor de las creaciones existentes. En cierta manera, Aristóteles hace de guía para los poetas de su época, pero además, también lo hace con los del futuro, ya que su poética tiene carácter universal.

Aristóteles presupone que la poética es arte y además útil, aunque no tiene un término específico para expresar dicho arte que imita la realidad, en prosa y en verso. Más tarde será conocido como *literatura*. La literatura como mimesis, o método de imitación, para crear una falsa realidad y no necesariamente realista.

La poética es un libro de crítica literaria escrito para aplacar aquellas voces que daban mayor importancia a la epopeya que a la tragedia. El autor separa en su libro los diferentes géneros (poesía, comedia, tragedia epopeya) y analiza en cada uno de ellos, el origen, sus procesos y su progreso; la única diferencia [¿entre qué y qué?] recae en el objeto imitado. La parte que aquí importa es aquella en la que el filósofo habla de la tragedia. La tragedia considerada por Aristóteles como un discurso superior, por encima de la epopeya, en verso y para el público culto y más grave que la comedia, ya que ésta se considera un género inferior, escrita en prosa y dirigida al pueblo llano.

Dentro de la poética aristotélica destacan los conceptos de *mimesis*, *verosimilitud*, *teoría de los géneros*, y *la catarsis (kátharsis)*, además de algunos elementos importantes constitutivos dentro de la tragedia como el *fatum* o el destino.

Aristóteles traza un modelo teórico, pero ¿Con qué finalidad? El fin es el deleite del espectador, el placer que suscita la tragedia frente a la banalidad de la comedia. Así también, el fin propio de la tragedia es la catarsis, concepto capital dentro de la poética; de esta manera, se alcanzan dos finalidades básicas:

- Suscitar la compasión y el temor del público.
- El deleite liberador que producen estas emociones extremas y características de la tragedia. Este cúmulo de sentimientos y emociones placenteros se produce gracias a la catarsis. Una sensación de placer interior capaz de purgar el espíritu humano.

Mimesis

La tragedia es, según el filósofo, una imitación de una acción "honrada y acabada" , "implica una cierta magnitud", y escrita con un lenguaje refinado y "llevada a cabo por

personajes que actúan". A juicio de Aristóteles, los poetas imitan la naturaleza y, si hay diferentes géneros poéticos, es porque hay diversas maneras de llevar a cabo esa mimesis. El autor no especifica exactamente a qué se refiere cuando habla de mimesis o naturaleza, pero el concepto de mimesis podría equivaler a lo que es la representación y la naturaleza, a las acciones humanas; es decir, la mimesis se basa en la imitación de la naturaleza humana.

El poeta presenta las situaciones no como son, sino como deberían ser y esto implica un distanciamiento de la filosofía platónica, ya que la poesía está más cerca de la pureza que de la realidad intangible e imperfecta; hallándose el placer en la perfección de lo imitado y no en la belleza de lo imitado; o sea, el espectador experimenta el placer al reconocer algo en la obra que le remite a la realidad.

La tragedia se diferencia de los otros géneros porque imita, con medios diferentes, diferentes realidades, de una manera distinta y pretende la representación de las personas. Siendo de una gravedad mucho más elevada que la realidad, la tragedia no opera a través de la narración sino a través de los personajes.

Para el autor de la poética, la imitación mejor es aquella que no cae en la vulgaridad y al mismo tiempo es la que sabe dirigirse al espectador. Para Aristóteles, no se puede considerar el género trágico como algo vulgar y, si eso ocurre, no afecta a la poética en sí, sino que recae en el arte de la interpretación; es decir, en aquellos actores de baja condición interpretativa que provocan un descenso notable en la calidad teatral: << *que la representación es de acción, y esta se hace por ciertos actores, los cuales han de tener por fuerza algunas calidades*>> (Poética, 1979:39)

Verosimilitud

La verosimilitud se basa en reproducir la realidad (o mimesis) de manera creíble. Los hechos de la obra han de ajustarse a las leyes de causalidad que rigen el universo. Solo de esta manera el espectador reconoce las acciones humanas y puede identificarse con los personajes, un aspecto clave en la representación trágica que desemboca en la catarsis.

Un dato importante es que el poeta no ha de tener un rigor científico a la hora de imitar la realidad, pero sí tiene que dar la impresión de que lo hace. También son importantes aquellos sucesos inverosímiles, pero que tienen credibilidad en el marco de la vida cotidiana. Aristóteles, sin embargo, no cierra totalmente la puerta a los sucesos o hechos increíbles o inverosímiles, siempre que haya una lógica convincente, de esta manera se habla de *credibilidad poética*.

Otro concepto curioso que Aristóteles defiende es que el poeta debe preferir los hechos naturales imposibles que tengan verosimilitud a aquellos hechos naturalmente posibles que comprometen la verosimilitud. Hay tramas que no podrían suceder jamás, pero al estar bien planteadas se les otorga esa credibilidad poética, mencionada anteriormente.

Aristóteles se aleja del desenlace que utiliza el recurso "Deus ex machina", ya que supone la pobreza creativa, y deja al descubierto las carencias del poeta, además de

demostrar la incapacidad para encontrar un final lógico y cerrar así la acción. Eso demuestra la impericia del autor por lo que se prefiere que la obra finalice de forma natural.

Teoría de los géneros literarios

Los distintos géneros poéticos suponen diferentes maneras de realizar la mimesis. Los géneros, como se ha mencionado antes, se diferencian entre sí por el medio, el objeto o el modo de imitación. La poesía usa como medio de imitación el lenguaje, e imita las acciones humanas. La tragedia realiza una mimesis de más gravedad cuya acción la encarnan personajes superiores al espectador. Aristóteles destaca la tragedia por encima de la epopeya que considera poesía narrada, ya que esta alterna versos y canto. En la tragedia no se narran las acciones, sino que se llevan a cabo; así pues, la tragedia es un género de acción inmediata. Según palabras del *estragita*:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción elevada y compleja, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales. Cada uno separadamente en las distintas partes de la obra, imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso de la piedad y el terror, logran la expurgación de tales pasiones. Cap. III *Poética* (*Poética*.1979.39)

¿Por qué la tragedia es un género superior? Porque implica todas las ventajas de la epopeya, añadiendo música y espectáculo, mediante los cuales se produce el placer del público y la catarsis. Otra cualidad es que puede realizarse la mimesis en una porción condensada de tiempo y, como dice el autor en su *Poética*, es más agradable aquello condensado que aquello que se dispersa en un espacio temporal infinito.

Catarsis (Kátharsis)

Aristóteles explica que la tragedia tiene que crear una sensación determinada en el espectador. Él se refiere al concepto de *Kátharsis* entendida como una especie de liberación de la emoción y de la tensión acumulada. El término proviene del campo de la medicina, que designaba un procedimiento curativo; también era utilizado en el ámbito religioso, y se refería a un tratamiento curativo y purificador del alma, así como la expiación de la culpa. Si se traslada este concepto al campo teatral, implica que la acción trágica tiene que conducir al espectador hasta un punto de no retorno y de máxima tensión, para que luego se libere de dicha tensión. Aristóteles apela a la implicación emocional del espectador y lo hace a partir de dos emociones: La piedad y el temor. Piedad por el héroe que sufre, temor por si el espectador llegara a sufrir las mismas consecuencias que sufre el personaje. Son dos sentimientos contrapuestos, en otras palabras: altruismo versus egoísmo.

Aristóteles vuelve a alejarse de Platón, ya que este consideraba la poesía trágica como algo nocivo, como un mal ejemplo de modelos de conducta; en cambio, para el *estragita*, es una liberación del sufrimiento del espectador junto con el héroe para que, una vez finalizado todo, la purgación de las malas pasiones llegue a realizarse en el interior de las personas. Así que todo en la tragedia está preparado para que el efecto catártico sea lo más eficaz posible.

Elementos constitutivos de la tragedia

Dentro de la poética aristotélica se expone la existencia de elementos o partes que constituyen la tragedia, no solo los conceptos antes expuestos, sino también otros componentes que perfilan aún más, si cabe, la idea que Aristóteles tiene del género trágico.

Los caracteres

Es el perfil psicológico del personaje, concretado en su *ethos* (comportamiento). Aquellos personajes que actúan de una manera determinada tienen una serie de características como por ejemplo la bondad del héroe, la coherencia en cuanto a la actitud (fijado por la tradición), consecuentes en la manera de ser y además, si se trata de un *mythos* consagrado, los personajes han de ajustarse a las expectativas del espectador. Según Aristóteles los personajes son siempre seres de carne y hueso; y eso es una exigencia de la verosimilitud para que el público pueda identificarse con el héroe trágico, además, los hechos dramatizados tienen que convertirse o se convertirán en patrones universales de la condición humana. Los dioses no participan directamente de la acción, aunque están presentes, así que lo divino y lo humano queda representado en el texto. El protagonista ideal solo puede ser uno: Aquel que no sobresalga ni por su virtud ni por sus defectos, alguien superior al espectador. Estas características permitirán a las personas sentir compasión y temor, porque trasladarán los sucesos de la escena, a hipotéticas experiencias de su propia vida.

La Elocución

Remite a la manifestación verbal de la acción. Aristóteles destaca lo que se conoce hoy en día como la sinécdoque, la metonimia y la metáfora. Esta última destaca como instrumento poético por excelencia, aunque el filósofo recomienda no abusar de ella, para no oscurecer el texto, así que propone el punto medio, ni una visión demasiado clara ni tampoco una demasiado oscura porque crearía un sin sentido en la expresión.

Dentro de los elementos que constituyen la tragedia, destaca el *mythos* por encima de todos, y a este, se subordinan los demás, ya que los otros elementos trabajan para dar a la fábula mayor peso y consistencia.

Mythos (o fábula)

La tragedia es una imitación de una acción trágica que suscita el temor y la compasión. La mimesis de esta acción es el *mythos*, es decir, la estructuración de los hechos y el asunto. Se considera el alma de la tragedia y engloba varias ideas. Por una parte, la imitación de los acontecimientos que conforman la fábula y, por la otra, la configuración artística de la misma. Todo ello es tan importante que Aristóteles recalca que incluso alguien que no viere la acción, y solamente la escuchase, tendría que horrorizarse y al mismo tiempo sentir piedad por lo que sucede.

El filósofo, separa la tragedia de la acción simple y de la acción compleja. El *mythos* de las tragedias complejas son superiores a las tragedias de acción simple, ya

que se subordinan conceptos que provocan aun más el placer en el espectador. Estos tres conceptos son:

-Peripethia: Es el cambio de acción en sentido contrario, verosímil e inesperado. Un error cometido por el héroe, no de índole moral; sino un error de conocimiento. El héroe trágico contribuye él mismo a su propia caída. Cometerá un error (Hammartía), pero no por eso dejará de ser un personaje noble o bueno. Para conseguir que el espectador sienta, se necesita que la peripecia sea un cambio de fortuna en el sentido contrario, además el carácter desaparece con la lógica del *mythos* y no permite dominar los acontecimientos que se producen en contra de sus acciones y decisiones.

-Anagnórisis: Cambio de la ignorancia al conocimiento del personaje. Después de la anagnórisis, nada volverá a ser igual. Es el descubrimiento de algo que provoca el cambio drástico de los acontecimientos.

-Pathos: Patetismo, sufrimiento o catástrofe. Se trata de una acción puntual que hace sufrir o morir al personaje. Puede producirse psíquicamente por el inminente mal que acontecerá, aunque aún no haya ocurrido. Se recomienda que los acontecimientos trágicos ocurran en el seno familiar, así todo el proceso emocional es mayor y crea una impresión en el espectador mucho más catártica.

Los seres humanos sufren consecuencias por sus acciones provengan de su pensamiento (*dianoia*), de su carácter (*ethos*) o del azar. Si la tragedia no imita acciones históricas, sino posibles y por lo tanto universales, la concatenación de los hechos partirá desde lo necesario y la verosimilitud.

La acción tiene que ser progresiva y funcional, sin intercalar episodios que sucedan al mismo tiempo, como ocurre en la epopeya, porque la acción es progresiva y lineal y ,según Aristóteles, sería inadmisibile la presencia de lo maravilloso o de lo irreal de la epopeya en escena, ya que rozaría el ridículo. La tragedia no trata de imitar al hombre, sino a su acción. Las personas son de una manera determinada según su carácter, pero serán o no felices dependiendo de sus acciones. Sin acción no hay tragedia, porque aquello que complace más en una tragedia son las partes de la fábula (*mythos*); es decir, las peripecias y la anagnórisis. Por consiguiente, la fábula es el principio de la tragedia, y a la vez su alma, mientras que los caracteres quedan relegados a un segundo plano.

Las fábulas bien engarzadas no han de comenzar en un punto cualquiera; igualmente han de aplicarse las ideas de una acción funcional y progresiva donde se producirán los cambios y desde el nudo (*desis*) hasta el desenlace (*lysis*) no ha de sobrar nada absolutamente. Todo debe de tener una magnitud para que pueda ser observada perfectamente. La imitación de una acción ha de ser única y entera porque aquello que puede añadirse o quitarse, sin que se produzca una consecuencia remarcable, no es una parte constitutiva del todo.

Existe un paralelo entre la poesía y la historia, pero la distinción reside en que una explica los sucesos acaecidos y la otra cuenta acciones que podrían ocurrir; así pues, la poesía explica las cosas en un lenguaje universal mientras que la historia lo hace de manera particular.

La diferencia entre la epopeya y a tragedia es que esta no es ilimitada en el tiempo, así que Aristóteles deja constancia de lo que duraban en Grecia: un día. Debiendo tener acciones de principio a fin y entrelazadas entre sí de forma coherente. Planteamiento, nudo y desenlace hallándose en el nudo la tensión y en el desenlace, la catarsis.

En la *Poética*, se alude a la acción como algo principal y el resto se subordina a ella. Es imposible llevar a cabo múltiples partes de la acción y que se den al mismo tiempo, solo aquella que se puede realizar en escena y ser interpretada por los actores, en consecuencia, hay que tomar medida de aquello que es maravilloso, mientras que en la epopeya se puede llegar a la irracionalidad sin que se resienta nada.

Aparte de los elementos constitutivos de la tragedia, también se mencionan los elementos o partes cuantitativas, de las cuales destaca el coro, que ha de ser visto como un personaje más. Dentro del coro destaca la figura de Corifeo, cuyas dotes artísticas eran superiores a las de sus compañeros. Es la voz que se destaca para entablar diálogos simbólicos con los personajes o anunciar algo referente a la acción. El coro es el portavoz de la conciencia colectiva, situado entre la acción y el espectador. El coro tiene que ser pensado como un actor más dentro de la acción y formando parte del todo y actuando conjuntamente con los demás.

La *Poética* de Aristóteles induce a pensar que el autor veía en la actividad artística un conocimiento y un manejo de la técnica fruto del trabajo y no de la inspiración reveladora. El poeta tiene que llegar a conseguir que su obra fuera un organismo vivo, en el que nada se pudiera modificar sin resentir toda la estructura global.

Hasta aquí la *Poética*

El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música (1872)

Introducción

Cuando se habla de Nietzsche es inevitable pensar en la voluntad y en la figura del superhombre, sin embargo este no es el tema que nos interesa para nuestro trabajo. *El nacimiento de la tragedia (1872)*, el primer libro de un jovencísimo Nietzsche, es un ensayo, una obra compleja y difícil, no solo por el pensamiento y la reflexión que en ella se vierte, sino también por la variedad y riqueza de los temas que el autor va proponiendo a un ritmo frenético, de manera que hay que tomarse un buen tiempo para digerir lo que el autor quiere hacernos llegar.

El nacimiento de la tragedia es una obra importante y significativa y a la vez poco ortodoxa. Se estructura en tres partes, como los tres actos de una representación teatral: el nacimiento, la muerte y el renacimiento de la tragedia. Aquí se ofrece una visión general del libro, sin entrar en detalles, ni explicar todos los conceptos o dudas que pueden surgir a lo largo de la lectura, solo escogiendo aquello realmente significativo y pragmático. La opera prima de Nietzsche no parte de una base científica, sino que se construye, de manera eficaz a partir de una serie de mitos. El más poderoso dentro del libro es el apolinismo y el dionisismo y su contraposición, dos conceptos

opuestos del arte y de la vida en general que se mezclan constantemente de manera que, a veces, es complicado distinguirlos. Precisamente uno de los objetivos de Nietzsche al escribir el libro fue el intento por comprender el espíritu antiguo a través de estos dos mecanismos entendidos como instintos artísticos primordiales.

Los dioses conceden favores de vez en cuando, algunos excepcionales, pero su verdadero fin es mantener sometido al pueblo griego y recordarle su inferioridad. Así pues, los héroes griegos nacen porque sus dioses son como son: inflexibles. Para Nietzsche, aquello que permite al héroe trágico rebelarse es la certeza de que su heroísmo tiene sentido aunque sea castigado por los dioses; por ello no vacila y halla en su muestra de valor su razón de ser. Este autor supo ver en los dioses antiguos una transposición de las terribles realidades del universo, en el cual el hombre no gozaba de ningún privilegio.

Para Aristóteles, la tragedia es una exhortación dirigida al público, en cambio, para Nietzsche, hay una cierta banalidad en el hecho de purgar las emociones si estas se encaran con falsos consuelos; sin embargo, ante las realidades más duras de la condición humana, el héroe se levanta y en tanto que el heroísmo es posible, despierte a la creencia de que la vida merece la pena vivirla.

Gracias a la tragedia, los griegos superaron el pesimismo. En la cultura griega de la época, su hincapié en el orden moral, en su ideal de belleza basado en la coherencia, la unidad y la simplicidad, fueron motivos para pensar que todo este anhelo de virtudes que ansiaban, era precisamente lo que les faltaba. Grecia era víctima de la tentación, desmedida y de ahí su obsesión por esos valores morales.

Apolo y Dionisio

El nacimiento de la tragedia se elabora a partir de dos conceptos opuestos entre sí, dos instintos estéticos: lo apolíneo y lo dionisiaco. Según Nietzsche, los dos dioses griegos- Apolo y Dionisio- son dos impulsos que aparecen y permanecen en constante lucha y que se encuentran en el sustrato de la tragedia ática.

El filósofo demuestra que, bajo ese manto armónico de orden, medida y claridad apolínea, subyace un mundo caótico desmesurado y desenfrenado. Dionisio tiene que ver con lo irregular, lo cruel, la verdad terrible que resquebraja el espíritu humano; mientras que Apolo representa la luz, la medida necesaria para equilibrar el dolor de la mirada dionisiaca.

El arte está ligado a la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, o sea, el arte plástico apolíneo y el arte de la música, dionisiaco. Estos dos conceptos se fusionan y engendran la obra artística de la tragedia ática. Estas dos nociones son algo más que dos pulsiones estéticas, son dos mundos diferentes presentados como metáforas para expresar la dualidad de los instintos subyacentes al desarrollo del arte

Apolo encarna la necesidad de una experiencia onírica. Es el dios profético y, etimológicamente, hace referencia al "que brilla"; es, por lo tanto, la divinidad de la luz, de lo bello, de la apariencia. Dionisio encarna la realidad embriagada, que no solo se preocupa por el individuo, sino que persigue su aniquilación y, a su vez, liberarle. Bajo el encanto de lo dionisiaco, el hombre se renueva y la naturaleza con él.

Ambas fuerzas encuentran su lugar en el mundo griego en forma de potencias estéticas, cada una con su ámbito de expresión. Así pues, lo apolíneo se plasmó en el orden dórico y en el mundo mítico de los dioses, mientras que su antagonista se plasmaba en las dionisiacas fiestas donde se rendía culto al placer. Más tarde, los griegos, pudieron sintetizar ambas dimensiones en un solo arte, y de la fusión conceptual nació la tragedia ática, dentro de la cual lo dionisiaco constituye el fondo de la tragedia y lo apolíneo, la forma.

Apolo muestra el porqué se necesitan los tormentos en este mundo, para que el individuo se vea impulsado a crear la visión liberadora y luego embriagado en la contemplación de la misma, se siente en su barca tranquilamente y sea arrastrado por las olas del mar. El griego era conocedor de los horrores de la existencia humana y, para poder vivir con ello, tuvo que crear ante sí el mundo olímpico, y su poder, ante el descomunal desconocimiento de la titánica naturaleza, y así, de esta manera justificar la vida.

En el corazón del artista se fusiona esa contradicción de manera visible, el dolor junto con el placer, aparente. Bajo el hechizo dionisiaco el artista deja que surjan imágenes intermitentes, poesía lírica que cuando alcanza su máximo esplendor es bautizada como tragedia. Así que, una vez lo desmesurado revela su verdad, el conflicto y el éxtasis nacen de esta desmesura y hablan de sí mismos desde el corazón de la naturaleza. Todo artista es un imitador, ya sea como artista onírico apolíneo o como poseído de la embriaguez dionisiaca. En la tragedia griega se crea un híbrido entre la embriaguez (el coro) y "el sueño" (el diálogo).

Nietzsche hace hincapié en la música como lenguaje superior y que se impone a otros impulsos estéticos, de hecho, él defiende que la tragedia nació del coro trágico, aunque la dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales fueron ganando terreno y se impusieron ante el coro. Así que la tragedia en sus inicios era básicamente dionisiaca. No había trama argumental a través de un diálogo, sino que eran escenas de *Phatos*; un coro trágico cantaba los sufrimientos de Dionisio. Fue con posterioridad que se introdujeron personajes y, junto con ellos, el elemento apolíneo por excelencia: el diálogo, simple, transparente y bello. Este fue conquistando poco a poco el terreno trágico hasta la cúspide dramática de Sófocles y Esquilo.

Así que Nietzsche concibe el género como un coro dionisiaco que se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. El drama es la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y el coro, un muro que vive contra las embestidas de la realidad. El coro se compadece del héroe, pero también cuenta la cruda realidad por muy oscura que sea.

Existen bastantes teorías de lo que el coro podía llegar a simbolizar. Schelgel, en *Lecturas sobre arte dramático y literatura*, habla de un coro como si fuera una condensación de una multitud de espectadores, o el espectador idealizado; en cambio, Shiller opina que el coro no es un individuo, sino un concepto general representado por una multitud que siente y se impone a los sentidos. El coro viaja al pasado y al futuro y expone los resultados de la vida y las experiencias. Nietzsche lo refuta totalmente y afirma que, en un principio, la tragedia fue << coro y nada más que coro >> y que, más tarde, ayudó al género a aislarse del mundo real y a preservar la libertad poética.

En resumen, mientras que Apolo es la contingencia, Dionisio representa lo bárbaro y lo titánico. La tragedia se embriaga del factor musical que incorporará el mito trágico y su héroe nos redime del dolor y el placer que se prepara para alcanzar, pero no con su victoria, sino con su muerte. El efecto trágico no reside en el suspense épico, en la incertidumbre, sino en las escenas lírico-retóricas en las que la pasión y la dialéctica del héroe se desbordan. El *pathos* dispone la acción y el deleite de la destrucción del héroe estimula, purifica y descarga catárticamente la vida de todo un pueblo. Lo dionisiaco tiene la capacidad de intensificar el efecto apolíneo y la función de la música provoca que el drama se abra ante nosotros de forma nítida y elocuente.

El mito trágico es un acontecimiento épico unido a la glorificación del valiente, el doloroso destino, las sufridas victorias y sus atormentadas motivaciones e implica la búsqueda del placer. Todo ello forma parte de mecanismo estético en el que se juega con la voluntad.

Finalmente, con la llegada de Eurípides, Dionisio será expulsado de la escena trágica, para dar paso a un optimismo y un racionalismo socrático que acabará por destruir la tragedia tal y como Nietzsche la concebirá siglos después.

Para finalizar, podemos afirmar que los dos autores, tanto Lorca como Buero, tienen rasgos apolíneos y dionisiacos. Alguno de ellos más desarrollados en uno que en el otro; es decir, mientras que Lorca tiene rasgos dionisiacos, Buero los tiene apolíneos, aunque en algún momento dado puede haber rasgos dionisiacos en Buero y apolíneos en Lorca.

Federico García Lorca

Contextualización.

Antes de empezar a desarrollar los contenidos es preciso aclarar el porqué se han escogido estas tres obras lorquianas, *Bodas de Sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La Casa de Bernarda Alba* (1936). La razón es muy sencilla, son las tres obras que se acercan más a esa visión trágica que aquí se pretende exponer. Además, esa tragicidad que se respira en esta trilogía se acerca mucho al espíritu trágico griego con sus ritos y coros, a la tragedia ática que se desarrollaba en la Grecia clásica. Hemos dejado atrás el teatro juvenil de marionetas o cachiporra para centrarnos más en aquello que realmente nos interesa, esa visión trágica y desgarradora que emana de las tres últimas obras del poeta. *Bodas de sangre* y *Yerma* son mucho más parecidas entre ellas que *La Casa de Bernarda Alba*, pero las tres tiene ese punto lírico- trágico en común y que las diferencia del resto de obras lorquianas. Es por ello que las hemos elegido ya que son las que tienen el cuerpo suficiente como para permitir una comparación entre lo que era la tragedia griega y lo que se consideró tragedia muchos siglos después.

En las primeras décadas del siglo XX España ofrecía un panorama teatral superficial con Echegaray como figura dominante. Este autor satisfacía los deseos del público con un teatro de lenguaje en exceso retórico, explotando fórmulas ya desgastadas y carentes de autenticidad, mientras que, en Europa, autores de la talla de Pirandello, Ibsen o Chejov, innovaban en sus respectivos países.

En España se presentaba un panorama totalmente distinto, la escena era dominada por dramaturgos que ofrecían al público lo que este pedía y, por otra parte, ese público no aceptaba las obras experimentales. Destacan figuras como la de Benavente, con su teatro burgués, con diálogos elegantes, exitoso en términos comerciales. También, los hermanos Quintero ofrecen un teatro costumbrista al explotar el cuadro de costumbres, en el que la fantasía y los personajes atractivos, de conversación chispeante, pueblan las obras de estos dos hermanos. Desgraciadamente, tampoco aportaron ningún progreso al teatro español.

En este panorama de estancamiento, aparece la figura de Carlos Arniches que continúa el género chico y lleva a los escenarios la imagen de un Madrid castizo y colorista. Este autor mezcla farsa y tragedia para crear sus sainetes y sus obras apuntan hacia temas y técnicas que ya se observaban en Valle- Inclán.

El único esfuerzo consciente por sacar a España de su inmovilismo ideológico y estético fue el conocido grupo del 98. Estos hombres trataron de renovar la situación deplorable del país. Su esfuerzo trajo un pequeño renacimiento cultural. Sobresale la figura de Valle-Inclán como innovador del teatro, rechazando totalmente la fórmula de la escena burguesa y buscando otro tipo de teatro rupturista e innovador de proyección atemporal y universal. Valle otorga a su teatro el rasgo de espectáculo, un teatro distinto y poco convencional; pero a pesar de su importancia y en términos generales, significó poco al no estrenarse por lo que el teatro comercial siguió dominando la escena.

La Barraca

La década de los años treinta, los de mayor creatividad de Lorca, fueron los más importantes para el teatro español, creando nuevas expectativas de futuro para la escena del país.

En el contexto de las misiones pedagógicas¹ Lorca piensa en un teatro libre, un teatro del pueblo y para el pueblo, sin trabas económicas. y dirige la Barraca, una estructura ligera y móvil que permitía un teatro itinerante. Lorca pretende eliminar todo atisbo de teatro comercial. En su compañía se representan los clásicos, con un estilo nuevo y moderno, ponderando todos los elementos de la representación, desde el decorado hasta la manera de actuar.

La Barraca tiene un espíritu moderno y a la vez experimental, donde Lorca lleva a cabo un ejercicio de transformación y utiliza todas las posibilidades que le ofrece el teatro. Las obras llevadas a cabo bajo su particular visión adquieren otro tipo de enfoque, mucho más vivo. Durante cinco años de vida, la compañía se hizo famosa tanto dentro como fuera de España y recibió invitaciones para actuar en Francia y en Italia. Durante aquellos años, Lorca compaginó su trabajo como director con su actividad de dramaturgo, así que el estilo que surgía del teatro experimental también fue calando en sus obras de propia creación. García Lorca abandonó la Barraca en 1935 por exceso de trabajo y aunque el nuevo director siguió la estela que él había dejado trazada, el desasosiego político hizo mella en los recursos de la compañía.

En una entrevista con Felipe Morales, el autor granadino sostiene que la función del teatro es la de presentar a la gente la realidad de la naturaleza humana, pero de forma totalmente desnuda y sin adornos, esa idea se refleja, por ejemplo, en el texto de *El Público*: << *Mi lucha ha sido con la máscara, hasta conseguir verte desnudo*>> (Lorca, 2013:296).

El descubrimiento de las pasiones y de la lucha del hombre consigo mismo convierten la obra de Lorca en una experiencia inquietante y turbadora. El teatro ha de llevar al público las pasiones verdaderas del ser humano como lo hacía la gran tragedia griega que por medio de la *katharsis* al espectador hacía experimentar la purga de las emociones. Los escritores han de buscar la libertad para poder ser ellos mismos, expresarse y expresar la verdad tal y como ellos la ven. La libertad es un concepto que Lorca mantiene en su discurso con la necesidad real de mostrar esas pasiones y esa preocupación; lo cual se refleja, tanto en sus farsas guiñolescas como en sus obras trágicas, donde se ve un enfrentamiento con temas de mayor envergadura y, a la vez, un ensombrecimiento en su estado de ánimo.

Simbolismo y visión trágica

Lorca explora diversos territorios, teatralmente hablando, como el teatro simbolista, de vanguardia, histórico, de farsa, de guiñol..., pero nosotros nos adentraremos solo en la

¹ Las Misiones Pedagógicas fueron un proyecto de solidaridad cultural patrocinado por el Gobierno de la Segunda República Española a través del Ministro de Instrucción Pública y desde las plataformas del Museo Pedagógico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza. Creadas en 1931, se desmantelaron al final de la [guerra civil](#).

perspectiva trágica y la problemática del *hombre trágico*. Lorca tiene un sentido trágico de la vida que nace de su imposibilidad de realizarse como padre, de su falta de creencias, de su temor a la muerte, de su evidente homosexualidad...; lo cual provoca un acercamiento a un planteamiento trágico en escena.

El *hombre trágico* tiene que realizar los valores esenciales que le dan sentido a su vida; pero el mundo a su vez, se los niega. La verdad es algo que se halla oculto a primera vista en un mundo oscuro, cruel y confuso donde el miedo es el que impera. A todo esto se le une la problemática de Dios, un Dios que no se comunica con el hombre. El *hombre trágico* se desvive por encontrar las respuestas de ese Dios escondido en su propia divinidad. El *hombre trágico* espera y, en estas propuestas lorquianas, alza, reiteradamente, la pregunta acerca del sentido de la vida y de la muerte.

García Lorca va modelando su estética y escribe en diversos registros estilísticos, inspirado e impulsado por un deseo de experimentación constante y de inmersión en diferentes géneros que en un momento dado pueden desconcertarnos; pero que, poco a poco, se van colocando de una manera ordenada, dejando entrever en su esteticismo teatral un campo de visión bastante amplio en donde aparecen pensamientos y movimientos nuevos. Por ejemplo, el trasfondo cristológico que se advierte en los dramas lorquianos se proyecta desde una perspectiva mítica y no religiosa, es decir, no es un teatro de sesgo religioso, sino un teatro de corte trágico. Lorca es el constructor de un teatro en el cual se afrontan las grandes preguntas universales sobre la vida y la muerte y la búsqueda incansable del ser humano para encontrar respuestas.

La admiración de Lorca por Unamuno no sorprende ya que aún siendo poseedores de diferentes estilos, coinciden en una búsqueda esencial en el marco de la moderna tragedia española. Con quien más se relaciona al poeta granadino es con la figura de Valle-Inclán. Lorca se replantea la tragedia simbolista convencido de que puede dar un paso más que Valle aprendiendo de él. El lenguaje lorquiano ya ha cristalizado en su poesía (*Romancero Gitano, 1928*), reelaborando expresiones de las religiones y de las tradiciones folclóricas. Lorca conoce bien el lenguaje simbólico y lo traslada a su teatro, instalándose en los contenidos folclóricos de una manera ágil y espontánea, pero desde una perspectiva trascendente, con un sentimiento insoslayable de lo misterioso que late en el fondo de todo folclore verdadero.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos, normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre. (conferencia en Madrid, 1935)

Hay que subrayar algo que es consustancial a la tragedia: el debate moral. Lorca cree que el teatro puede edificar, pero también destruir y adormecer; por lo tanto, apuesta por la relevancia social que tiene el teatro impulsado por el público pues si un pueblo no fomenta su teatro, es que es un pueblo muerto o a punto de fenecer: <<*El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro, ya que al público se le puede enseñar, dotarles de capacidad intelectual y de pensamiento.*>> (conferencia, Madrid, 1935)

Lorca tiene una visión mágica del teatro y a la vez social y hasta didáctica que lo identifica con una escuela de llanto y risa:

El público de teatro es como los niños en las escuelas, adoran al maestro grave y austero que exige y hace justicia y llenan de crueles agujas los sillones donde se

sientan los maestros tímidos y adulones que ni enseñan ni dejan enseñar.
(conferencia Madrid, 1935)

Lorca funde esas dos polaridades del teatro moderno, y asume para sí no pocas contradicciones estéticas de la época, alcanzando una especie de síntesis que le da ventaja sobre sus contemporáneos. ¿Por qué García Lorca y la tragedia? El granadino regresa a la tragedia frente al esperpento de Valle, visión única de la España perdida, sometida a discusión bajo la profunda mirada del poeta; si bien proclama la genialidad de Valle-Inclán, no deja de hacer crítica del esperpento. Valle justifica su técnica en la escena XII de *Luces de Bohemia donde niega la utilidad de lo trágico para hablar del problema español*: << La tragedia nuestra no es una tragedia >>; Lorca replantea el problema y declara que: << hay que volver a la tragedia >>. De esta manera, el granadino, crea un lenguaje dramático de carácter simbólico, reinventa el mundo rescatando imágenes de la tradición y del folclore que se habían codificado o sacralizado y revive con sensibilidad especial un lenguaje olvidado, simbólico y mágico para ponerlos al servicio de la poesía y así afrontar los grandes misterios del hombre.

Al enfrentarnos a un texto lorquiano, en este caso a los tres dramas que aquí nos ocupan, se plantean dos lecturas posibles. La primera muestra el conflicto dramático, que perfila un dibujo social y psicológico de los personajes, pero el texto esconde una segunda lectura con otro significado. El simbolismo del texto no corresponde a un código preciso, sino que imágenes subjetivas adquieren o asumen valores diferentes en un momento u otro, siendo a la vez no una imagen que dice, sino que sugiere y evoca. Las dos lecturas no se solapan, no son contradictorias, sino complementarias la una con la otra, pero con mayor profundidad poética. Por ello es fácil reconocer varias imágenes dentro de las obras lorquianas que constituyen una, la imaginería propias del autor.

Imaginería lorquiana

Se reconocen varias series de imágenes lorquianas que hay que considerar: Imágenes animalistas (la oveja, el caballo...), imágenes de vegetales (flores), imágenes elementales (los cuatro elementos), imágenes cósmicas (la luna, el sol...) e imágenes rituales (bodas, ceremonias).

El poeta no suele sacar animales en escena, pero en *La Casa de Bernarda Alba* (1936), en el acto III aparece Josefina con una oveja en brazos, otras veces, en cambio, se refiere a ellos solamente en los diálogos. Todos están cargados de un valor connotativo sugerente, como el caso del caballo o los perros. El caballo, por ejemplo, es un símbolo utilizado por Lorca en sus obras dramáticas o poéticas, así como la imagen del jinete, recreación del caballero y la muerte o de la sexualidad como ocurre en *El Público* (1930) y en *La Casa de Bernarda Alba*.

Las imágenes vegetales son abundantes (árboles, flores, el trigo, la vid, la rosa, el jazmín, el alhelí, el clavel, los juncos, las algas, las adelfas, los cardos, la manzana, la naranja) para simbolizar la sexualidad, la juventud, la alegría, la muerte... En *Bodas de Sangre* y *La Casa de Bernarda Alba*, la corona de azahar o las guirlandas de flores se

transformarán en coronas de espinas de acuerdo con el desarrollo de la acción dramática que acaba en muerte, represión o sacrificio.

El agua es una de las metáforas principales con una dualidad simbólica tanto positiva como negativa. El agua que fluye, corre y fecunda y aquella agua estancada, de pozos, como sinónimo de esterilidad y muerte. En *Yerma* y *En la Casa de Bernarda Alba* adquieren gran importancia. <<*Yerma.-Quiero beber agua y no hay vaso ni agua [...] A fuerza de caer la lluvia las piedras se ablandan.*>> (Lorca,2002:69) <<*Bernarda.- Es así como se tiene que hablar en este pueblo maldito, pueblo sin río pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada*>> Lorca,2002:547).

La música es relevante dentro del texto del autor granadino y destaca tanto en el coro como en la danza; Y en el caso del coro de segadores en *La Casa de Bernarda Alba* (1936) con el que se relacionan fuego y sol en una clara orientación mítica (el coro solar, Acto II: 565). Coros de gran belleza visual como los que aparecen en *Yerma* (1934), el de las lavanderas y el de las penitentes (Acto II, cuadro I). Todo ello nos trae reminiscencias a la tragedia griega, en la que el coro hacía acto de presencia recitando lo que sucedía en la escena, así también ocurre en *Bodas de Sangre*(1932), en *Yerma* (1934), y en menor grado, en *La Casa de Bernarda Alba* (1936), lo que nos lleva a pensar que Lorca era conocedor de la tragedia ática y que seguramente el autor granadino se inspiró o utilizó como modelo para sus tres dramas de corte trágico.

El sol es relevante en *Yerma*, aunque la imagen cósmica por excelencia es la luna con significado negativo. En *Bodas de Sangre* es un personaje alegórico, que interviene también hace su aparición en *Yerma* y, en *La Casa de Bernarda Alba* se oculta entre un vestido verde. La luna aparece como una deidad cósmica y divina, con sed de sangre humana. En las tragedias de Lorca, los muertos son muertos para la luna, víctimas de un sacrificio lunar, como parece exigirse en *Bodas de Sangre*. La luna representa el *fatum* o el destino, algo muy propio también de la tragedia griega, donde los personajes son manipulados por los dioses que parecen escribir el destino de las personas. Por lo tanto el destino o *el fatum* está muy presente en estas tres obras lorquianas, en las que los personajes se ven arrastrados irremediabilmente a su trágico destino siendo Las imágenes de carácter ritual son ricas y vienen representadas en el texto como el fuego, el cuchillo, la sangre... con todo su prestigio ceremonial:

<< Luna.-*¡Un corazón para mí!*
¡Caliente que se derrame!
Por los montes de mi pecho (...)
Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre>> (Lorca.2013.420)

García Lorca logra crear un lenguaje simbólico intenso, dramático y complejo con todas las implicaciones estéticas que ello comporta e insiste en los temas que le obsesionan: la pasión, la frustración, el poder, el paso del tiempo y la muerte. Esta *visión trágica* que ofrece Lorca despoja al individuo de su máscara y muestra la naturaleza verdadera que el hombre civilizado pretende ocultar.

En definitiva, el teatro de Lorca es un teatro innovador y de innovación, cuyo propósito declarado es materializar una nueva concepción teatral más fluida y vitalista, expresada en un lenguaje dramático-lírico y dinámico, capaz de transformar las ideas en imágenes y estas en expresiones imperecederas y eternas.

Bodas de sangre (1932)

Es la primera obra conocida dentro de la trilogía que la crítica define como dramas o tragedias rurales. *Bodas de Sangre (1932)* se basa en un hecho real de la época: la reyerta entre dos hombres por el amor de una mujer. La noticia saltó a los periódicos y Lorca se hizo eco de ella, ideando una manera de darle forma para convertirla luego en su visión personal y poética, transformando los personajes del relato periodístico en seres enfrentados por un destino trágico que les conduce a la muerte entre premoniciones y cantos. Pero Lorca no solamente bebe de estos antecedentes, sino que también se encuentran trazas o intuiciones literarias en el *Romancero Gitano (1928)* o en su *Poema de Cante Jondo (1931)*, en los cuales aparece un simbolismo parecido; insistimos en que las secuencias de mayor intensidad dramática se describen en verso ya que la obra integra de manera magistral la poesía y el drama, articulado a través de una trama sencilla, ágil y directa.

Otras influencias que cabe remarcar son las de la tragedia griega y el modelo aristotélico. Los personajes están contruidos para despertar el *sentimiento trágico*, así como la utilización de la inversión de la intención², tradicional en la tragedia ática, donde un personaje es el causante de que suceda todo lo contrario de lo que se quiere, en este caso la madre.

Aspectos generales

En *Bodas de Sangre*, la luna, la muerte, y tres muchachas como las tres parcas, equivaldrán a las fuerzas sobrenaturales que intervienen en la vida humana. Lorca expresa su preocupación por el destino, la pasión, la tristeza y la muerte, pensamiento inherente en muchas de sus obras.

El mismo título de esta tragedia concentra un alto poder simbólico y conceptualmente enfrentado, con carácter premonitorio al indicar lo que va a suceder y en qué gradación: de la armonía a la muerte. Los personajes se irán convirtiendo en víctimas de sus propias pasiones gobernadas por un *destino trágico*; gentes que viven atadas a la tierra y, que dejan ver sus impulsos, casi instintivos, de hombres ligados a la naturaleza y a su animalidad.

En la obra, las fuerzas superiores los arrastran hacia sus destinos en cumplimiento de una inevitable predestinación. El sufrimiento de la vida se hace patente en el texto, a la vez que se demuestra que es un proceso cíclico, puesto que ya se había repetido en la vida de la madre. Las pasiones se simbolizan a través de la nana de la segunda escena (violencia y dolor) y se articula con el cuchillo de plata y los ojos del caballo, evocando la peligrosidad del mundo adulto, los odios y conflictos violentos.

² Gwyne Edwards. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Gredos.1983. Pág.179

Las tres primeras escenas del acto I nos describen la lucha entre las exigencias de los instintos y el fuego interno frente a la sociedad. La noche, en el acto I expresa como la pasión va estrechando progresivamente el cerco sobre la novia. La ley de la pasión no remite nunca y eso queda demostrado en los protagonistas, a pesar de que todos intentan negar sus instintos naturales en aras del bien común. El padre y la madre, por más intenciones racionales y ordenadoras que tengan, serán incapaces de luchar contra eso.

En el segundo acto se produce una sensación de aislamiento y ambiente asfixiante. La naturaleza no deja escapar a nadie de su tiranía, la tierra es inhóspita y dura, las personas se mueren y el destino de los protagonistas está ligado entre sí y nadie puede escapar de eso.

La boda, uno de los aspectos rituales del libro, es una celebración poético-festiva, una expresión colectiva dentro de la imaginería ritualística lorquiana. Lo es también la aparición del caballo como símbolo de la fuerza y sexualidad instintiva que hace referencia al enloquecimiento, a la anulación de la voluntad ya una terrible fuerza destructiva que acaba impregnándolo todo. Lo confirma la protagonista: << ... *el mismo sino tuvo mi madre...*>> (Lorca.2013.406). Con la huida de los amantes, se deja patente dos cosas: Que la tristeza de la novia resultaba discordante entre tanta alegría y que las palabras que la madre pronuncia, y que expresan el sentido del destino que la persigue irremediabilmente, se ha cumplido: << *ha llegado otra vez la hora de la sangre*>> (Lorca.2013.417).

Es decir, se da importancia a la sangre como linaje y como categoría cuyo conflicto se extiende en esta lucha sangrienta implicando cada vez más personas. Se contraponen imágenes claras como el optimismo de la boda y el salvajismo de los instintos destructivos del ser humano. Todo va acompañado del inevitable destino, representado aquí por la luna y la muerte, fuerzas que intervienen en los asuntos humanos, fuerzas controladoras de la realidad con poder para gobernar sus vidas. La luna que amenaza con sus palabras es despiadada y fría, con la muerte de compañera, se presenta transfigurada en una vieja mendiga y cuyos rasgos no son humanos. Son ambas quienes controlan la acción, modifican el escenario y señalan el punto en el que los protagonistas encontrarán su fin.

Los personajes se mueven y se dejan llevar por el instinto, esa cualidad animal los define. Lorca utiliza la imagen del caballo que cabalga instintivamente, sin guía y sin control para crear una analogía con los protagonistas, que corren apasionadamente desbocados. Y aunque pueda parecer, en un primer momento, como algo romántico, no deja de ser un triste espectáculo de dos marionetas rotas y frágiles controladas por fuerzas más poderosas que los someten. La victoria, por lo tanto, es de la muerte que, cuando cae el telón, es quien domina física y simbólicamente el escenario, dejando entrever la pequeñez del ser humano.

En el último cuadro las muchachas que practican el arte del punto, a nivel simbólico se convierten en las Parcas que devanan la madeja de la vida y controlan el destino de los hombres. Al mismo tiempo, el cántico popular que las muchachas interpretan, adquiere un carácter de cántico fúnebre y siniestro, relacionado con la vida y la muerte:

Muchacha 1ª

*Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?*

Muchacha 2ª

*Jazmín de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
morir a las diez. (Lorca.2013: 428)*

Las tres muchachas asumen el papel del coro e inician un *lamento trágico* y elegíaco que crece en intensidad a medida que se acerca el fin de la escena. Se canta a la esencia de la juventud y a la belleza que se ven tristemente ensuciadas y destruidas. La belleza de la naturaleza se marchita y se convierte en polvo.

Los dos protagonistas apelan a sus instintos y se dejan arrastrar en contra de su voluntad, como un imán de polos opuestos. Así se revelan las pasiones escondidas de los protagonistas y sus conflictos internos más violentos. Lorca va directamente al corazón del asunto y ofrece una experiencia intensa y concentrada.

Escenografía

Los decorados que dan presencia escénica en esta obra lírica son siete, todos ellos distintos y sencillos, desprovistos de detalle, pero que cumplen su función y sirven de fondo a las situaciones intensas y emotivas que en ellos se representan.

En el cuadro primero del primer acto se nos comunica el dolor y el miedo de la madre en una habitación que está pintada de amarillo. El decorado, connotado negativamente, nos anticipa las palabras y las acciones que van a realizarse. En el cuadro segundo se nos muestra la felicidad inicial que existe en casa de Leonardo y su mujer. Cada elemento tiene su importancia. Todo tiene su equilibrio y transmite tranquilidad, <<Acotación.- *Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro una mesa con un mantel...*>> (Lorca,2013:385) aunque las acciones siguientes condicionen el conflicto entre Leonardo, mujer y suegra. Los decorados del primer y segundo acto son sencillos y necesarios y ofrecen un punto de referencia; pero en el tercer acto, la acción se mueve en otro plano, el sobrenatural, en el que la luna y la muerte controlan y manejan las vidas. En él, sus decorados remarcan la pequeñez del hombre <<Acotación.- *Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. se oyen violines.*>> (Lorca,2013:418) Así como la escenografía de los dos primeros actos ponen en relieve los conflictos internos, en el tercer acto no ocurre de la misma manera y el bosque, el ambiente oscuro y el acoso de la luna adquieren un carácter más simbólico.

Estilo

El lenguaje es depurado y aparentemente natural. Con el lenguaje y el ritmo García Lorca nos revela con inmediatez las emociones que obsesionan a los personajes. Sangre, navaja, cuchillo... son palabras que se van repitiendo durante toda la representación

teatral. El verso se adapta de forma efectiva al contexto creando un efecto mágico, pictórico y musical con cualidades rítmicas que junto a las imágenes captan la atención del espectador. A veces el verso intensifica la atmósfera de la escena y amplía su significado, la canción de la boda, por ejemplo, es una celebración lírica y emotiva del matrimonio. En los dos primeros actos, el verso adopta la forma de canción y, en el tercero, aparecerá en el mismo diálogo tanto en el de la luna como en el de los leñadores. Así pues, la luna y la muerte irán mostrando los presagios que se interpretarán con sus palabras, dando la sensación de frialdad inhumana y despiadada, de la cual nadie puede escapar y así la sombra negra de la muerte queda al fondo de la escena, destacando su silueta. La muerte ha vencido y el destino, una vez más, sigue siendo inalterable: << [la luna] (...Abre su manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas...) >> (Lorca.2013.427).

Yerma (1934)

Bodas de Sangre y *Yerma* son la confirmación del autor de volver a la tragedia. *Yerma* es un poema trágico en tres actos y seis cuadros pues que combina prosa y verso y se desarrolla en un ámbito rural, pero la Andalucía que se retrata en la obra no tiene denominación real, ya que Lorca huye de la imitación fonética andaluza y, por lo tanto, el autor nos coloca en un territorio mágico y universal, alejado de un tiempo preciso. *Yerma* plantea un doble enfrentamiento entre sociedad y naturaleza, entre el individuo y la sociedad. Ante esa naturaleza, los dioses aguardan silenciosos y flotan en el aire aquellas preguntas existenciales y de carácter universal que la religión es incapaz de responder: Sobre el destino, el sentido de la vida... aquellos conceptos trágicos que se despiertan en nosotros a través del viaje lorquiano, poético, oscuro y sensorial.

Aspectos generales

En la primera escena se hace patente el conflicto dramático y Lorca no tiembla al mostrarlo de entrada: Yerma y Juan no tienen hijos. Después de dos años de matrimonio, Juan no se muestra preocupado, pero esta situación provocará la angustia y la infelicidad de Yerma. Al final de la misma escena Juan le recuerda a su mujer lo poco que le gusta que ella salga de casa y, a partir de ahí y en diferentes cortes temporales, el encierro de ella se intensificará provocando el desasosiego y la creciente infelicidad por no poder ser capaz de engendrar vida.

Lorca dibuja a sus protagonistas a través del contraste con otros personajes, tanto por lo que hacen o dicen como por lo que los demás cuentan, junto con lo que nos sugiere el autor a través del lenguaje.

El conflicto dramático entra en escena rápidamente y se expone sin remordimientos: maternidad insatisfecha contrapuesta a la indiferencia del marido. Son varias las opciones que se le ofrecen a Yerma para poder tener el hijo que tanto desea, como por ejemplo tener una relación con Víctor, un pastor por el que se siente atraída desde hace años, y criar un hijo que no sea suyo. Finalmente, Yerma rechaza cualquier opción que no sea tenerlo ella con su marido y se refugia en la oración (la magia) en el cementerio con Dolores, la conjuradora.

En el encierro de la protagonista, subyace otro de los temas de Lorca: el temor a los demás, a las habladurías. Juan opina que su mujer sale en demasía y, cuando la situación conyugal se tensa, aparecen las dos hermanas del marido para vigilar a su mujer lo que empeora la situación. Se percibe el miedo a los demás, miedo a una sociedad que lo condiciona todo con sus prejuicios sobre los otros. Todo ello nos remite a una sociedad arcaica. Todo sugiere que se trata de una sociedad lejana, patriarcal con sus valores, normas, tabúes y violencia. En *Yerma* se encuentran unas medidas represivas, rasgo de esta moral sexual que Lorca retrata puntualmente y todo ello se revela a través de las acciones de los personajes, de sus silencios junto con la autorrepresión de algunos de ellos. El constante movimiento de idas y venidas que tanto inquieta al marido y al coro de lavanderas, invita a pensar que se debe a la quemazón que sufre la protagonista por dentro: << lavandera 4ª .-Le cuesta trabajo estar en casa>> (Lorca.2002.67).

Yerma ha tenido relaciones con su marido para quedarse encinta, pero no ha experimentado tampoco el placer sexual. Los únicos recuerdos que tiene de haber sentido el fuego interno es con el otro personaje, Víctor y, aun después de pasado un largo tiempo, Yerma se siente atraída por él. Tres escenas son las que ella comparte con Víctor y las tres son encuentros casuales que terminan siempre con el pastor "huyendo" de escena, algo muy significativo. Víctor es un tipo profundo y grave a la vez que risueño y con buen humor. El autor deja entrever que debajo de la apariencia hay algo más, al sugerir que hay alguna conexión entre ellos dos, e incluso lo cantan las lavanderas: << Lavandera 1ª y 4ª.-Ella lo mira (...) y cuando no lo mira(...) porque no lo tiene delante, lo lleva retratado en el rostro>> (Lorca.2002.69)

Pero, a pesar de esta clarísima atracción, ninguno de los dos se atreverá a dar el paso y ninguno de los dos insistirá, ni cuando Víctor tiene que marcharse a causa de su padre, aunque el motivo real es que Víctor parte hacia otro lugar por la imposibilidad de estar con Yerma. Toda la escena transmite sensación de tristeza, además Yerma volverá a preguntar el motivo de su marcha ¿Es una súplica por parte de Yerma? En este diálogo de despedida quedan esbozados detrás de las palabras, sentimientos que quedan invisibles en la superficie, pero que se visibilizan si se ahonda más en lo dicho, los reproches, la renuncia, las disculpas y el amor perdido. Es verdad que Juan no es reaccionario, pero su miedo a los otros, unido con la debilidad de carácter, le obligan a mantener una actitud machista frente a su esposa y a su obligado encierro.

Yerma es una "tragedia" en la que no hay buenos o malos, sino personajes que son el reflejo de la vida humana, portadores de esa dualidad dicotómica del bien y del mal. Lorca nos habla de la lucha por la verdad y la libertad en un mundo violento y represivo donde Juan y Yerma son víctimas de una sociedad impositiva, por culpa de la cual acabarán encontrándose con la muerte.

Lengua y estilo

Si nos fijamos en el lenguaje utilizado por Lorca observamos la aparición de composiciones líricas dentro del texto como, por ejemplo, la nana de la chocita en el campo, con un valor coral, o el coro de las lavanderas, reflejo espiritual de los protagonistas. Todo ello nos trae reminiscencias de la tragedia griega en la que el coro tenía un papel esencial. Por lo tanto, las canciones y los coros, junto con los rasgos ritualizantes intensifican la esencia mítica que persigue Lorca. Él transmite la idea

mediante las sensaciones donde la palabra hablada es la depositaria de una experiencia y de una sabiduría ancestral. Lorca se siente fascinado por los ritos sociales, impresión que se recoge en los diálogos cuando se recrea una ceremonia. El autor toma este lenguaje codificado y lo depura, lo estiliza y lo modela a su antojo para lograr la expresión que más se acerca a su manera de sentir.

El ritmo es otro rasgo estilístico que Lorca logra combinando verso y prosa de manera grácil y fluida. Diálogos, monólogos y coros se ajustan al tiempo, cambiante según la acción del momento, aparte de ritmos lacónicos internos de algunos diálogos, así como la repetición de palabras (ritornello). Todas estas acciones ayudan a crear una musicalidad y un ritmo rápido y acompasado que dotan a determinadas imágenes de un poderoso simbolismo.

Imaginería lorquiana

Yerma ofrece un rico mundo de imágenes con poderosa carga simbólica donde las palabras no solo mantienen su significado natural, sino que ocultan algo detrás y así pues realza el carácter emblemático y a la vez mitológico de un texto con gran valor sensorial.

El caballo no tiene tanta relevancia como en *Bodas de Sangre*, aunque sí se menciona. El bestiario es muy rico en los textos de Lorca y permite identificar el mundo animal con el mundo humano, identificación que se produce también con el mundo vegetal. Las flores aparecen en el universo de *Yerma* como espíritus femeninos y alusivos a la fecundidad. La rosa es la que tiene mayor relevancia dentro de la obra:

<< *Yerma.-Señor que florezca la rosa
no la dejéis en sombra*>>(Lorca,200:.101)

Yerma se queja de que hasta la naturaleza se reproduce naturalmente y ella se siente frustrada, ofendida y rebajada y por ello su petición es desesperada.

También aparecen las naranjas y las manzanas. Las naranjas unidas a los jazmines aluden al acto sexual; las manzanas a la feminidad, y, por último, cabe citar aquellas hojas mencionadas por la lavandera 4ª que premonizan o conllevan la idea de destrucción y muerte:<<*Lavandera 4ª.- Porque dan miedo. Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros*>>(Lorca.2002.67)

Los cuatro elementos hacen acto de presencia, aunque de manera diseminada. La imagen del aire en *Yerma* hace referencia a la necesidad de la protagonista de respirar y al sentimiento de ahogo al cual se ve sometida: <<*Yerma.-(...) Sin encontrar sombra donde respirar*>> (Lorca.2002.96).

El agua es vista como elemento mítico celestial y astral que se acerca a la tierra con el poder fecundador, entre otros significados. Todo esto nos lleva a la idea del agua como lamento sacro, incluso la lluvia hace crecer jaramagos en las piedras. Esta metáfora del poder fecundador del agua se contrapone a la figura de *Yerma* que significa "carente de agua" y por lo tanto, *Yerma*, ardiente de sed, se compara a sí misma con un campo árido, inhóspito y seco.

<<Yerma.-Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en mis carnes (Lorca.2002.107)>>

Así pues, el agua va ligada necesariamente a la tierra y la tierra con la protagonista. La tierra sin fecundar se convierte en arena, símbolo de la falta de vida y de ahí el lamento del coro: << Lavandera 1ª- ¡Ay de la casada seca! ¡Ay de la que tiene los pechos de arena>> (Lorca.2002.71).

El fuego aparece en escena para realzar el misterio y el ritualismo de la acción: hacia el final del segundo acto, en el que la acotación prevé que la escenificación estará a oscuras; y en el acto tercero, escena 2 donde las penitentes tienen cirios rizados. Aparte de esa presencia escénica, el fuego queda relegado al ejercicio del diálogo y las alusiones a él son numerosas y engloban más sugerencias, a veces de carácter erótico.

<<Lavandera 3ª.- ¡que relumbre!
lavandera 2ª.-¡que corra!
lavandera 5ª.- ¡Que vuelva a relumbrar!>> (Lorca.2002.74)

Mitos ritos y ceremonias

En cuanto a lo cósmico, la luna es la imagen cósmica que mas se esconde o aparece en los diálogos de los personajes. La luna es un personaje más de la escena Lorquiana, penetrante, insistente y con su color emblemático verde o plata que simbolizan la muerte. Yerma establece en su monólogo una afinidad lunar. Compara la soledad de la luna, con la que sufre ella en sus carnes. El sol y la luna son aquí figuras contrapuestas, mientras que el sol es astro de vida y fecundación; la luna, revestida de deidad se pasea por la escena como siniestra y misteriosa divinidad de la noche. Esto nos remite al *Romance de la Luna*, en el que la luna se lleva la vida de un niño gitano, otro sacrificio para la deidad cósmica. Un poema con las imágenes de la luna y el caballo con su jinete como símbolos de la muerte.

Y llegamos a lo mítico con las danzas rituales que sobresalen en *Bodas de Sangre* y *Yerma*. Estas danzas/canciones adquieren importancia no solo por la plasticidad sino por el propio contenido dramático. Todos estos componentes rituales cristalizan en una forma dramática cuya puesta en escena nos recuerda a un rito. Antes de continuar daremos una breve explicación de la diferencia entre mito y rito. El mito es una narración imaginaria que pretende dar una explicación no racional a la realidad, la mayoría de mitos se relacionan con dioses que intervienen en las vidas de los seres humanos. El rito, en cambio, es una ceremonia que siempre se lleva a cabo de la misma manera, es decir, con reglas ya establecidas. Pudiendo afirmar que el rito es la expresión física del mito. El mito es la palabra y el rito es la forma en que se realiza ese mito. En *Yerma* destacan:

-El coro de las lavanderas que abre un diálogo sobre la acción principal y una canción con el *leitmotiv* de la obra: la fecundidad.

-Los movimientos en escena de las dos hermanas (acto II,2º). El lector-espectador advierte en la escena una reiteración del adverbio *lentamente*, además de su

carácter procesional lo que impregna de sentido ritual los silenciosos movimientos de las dos hermanas.

-Así también, la invocación del <<santo>> a través de Yerma y el coro de penitentes con la liturgia apropiada (III,2º).

-El rito de la danza del macho y la hembra prepara la aparición de dos bailarines con máscaras (otro elemento propio de la tragedia griega). Esta danza es de gran belleza. Lorca no solo expresa el mito con palabras, sino que esa celebración del mito se manifiesta a través del rito; es decir, de la ceremonia en sí.

Por último, en la escena final en que Juan muere a manos de Yerma, y destaca la intervención del coro en la última acotación: <<Acotación.- acude un grupo que queda al fondo. se oye el coro de la romería>> (Lorca.2002.111).

Toda esta acción ritual permite que nos adentremos en el análisis de las imágenes que corresponden al sacrificio y la muerte. Todo se mezcla con componentes mágicos que Lorca toma prestados del folclore, de la liturgia católica o simplemente inventados por él, pero es necesario no ignorar esta parte mítica en la estructura de la obra.

En *Yerma* la asimilación del teatro-rito adquiere matices de plenitud. Podría decirse que Lorca trata de recuperar los orígenes de una pre-tragedia con un trasfondo cristológico como podría ser la muerte mágica del hijo; es decir, el sacrificio del hijo. El destino de los personajes no está marcado sólo por un condicionamiento social, lo cual convertiría *Bodas de Sangre* y *Yerma* en melodramas, sino que al no obedecer a este motivo, la obra de Lorca se convierte en una pieza de **corte trágico**.

Yerma y Juan se buscan en la oscuridad, pero en una oscuridad donde no brilla ningún atisbo de luz, donde son incapaces de encontrarse, ya que lo que uno busca del otro, en realidad, no existe. He ahí la verdad trágica.

La casa de Bernarda Alba (1936)

La Casa de Bernarda Alba (1936) es la última de las tragedias de Lorca. En ella el poeta abandona totalmente el verso para adentrarse en la prosa y crear un teatro más acorde con la realidad. Así se plantea el conflicto humano y social más una crítica a la sociedad patriarcal, sin descartar la lectura simbolista. El conflicto humano y social se funde además con la problemática de las pasiones y la frustración, algo que se halla también en *Yerma* y en otras obras de Lorca. En *la Casa de Bernarda Alba* aparece el concepto del honor, pero entendido como buena reputación e imagen pública; así que desde el comienzo Bernarda dejará constancia de su preocupación por la opinión de los demás, en este caso de sus vecinos. La obsesión por la honra impedirá a Bernarda ver la realidad y esta ceguera será la que desencadene la *acción trágica*. En la obra, la iluminación se va oscureciendo a medida que avanza el texto, indicando el avance hacia un *destino trágico*.

Aspectos generales

En la obra se perpetúa la familia patriarcal a través de Bernarda ya que adopta una actitud autoritaria y masculina frente a sus hijas y, al final, todos son víctimas de esta perpetuación comparable a la que sufre la sociedad. Bernarda representa esa sociedad, esa mentalidad de sabor rancio con su conducta tiránica e inflexible marcando sus órdenes a ritmo y golpes de bastón. Frente a esta tiranía se rebelan otras fuerzas, las del instinto. Este papel instintivo lo encarna Adela que se mueve por el fuego que arde dentro suyo: << Adela.-(...) por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca>> (Lorca.2013.563)

La rebeldía se hace patente contra el encierro físico y los tabúes sociales y sexuales. Es por todo ello, el enfrentamiento que Adela mantendrá con su madre equivaldrá a una rebelión sexual contra la norma, la lucha de la naturaleza, de lo instintivo contra la sociedad, una sociedad cimentada en sus propias deficiencias morales, pero enmascaradas exteriormente tras la honra y el honor.

La Casa de Bernarda Alba tiene reminiscencias de la tragedia griega por la sensación de que la vida la dirigen fuerzas superiores al ser humano. Así como, en la tragedia ática, las protagonistas son mujeres (Medea, Antígona, Electra), lo mismo ocurre con Lorca, que se interesa por los personajes femeninos y su psicología.

El *error trágico* estará en la desmesurada obsesión de Bernarda por la honra y, en Adela, en su desafío apasionado contra la voluntad de su madre. Todo ello unido a la sensación que las vidas de los personajes están regidas por el destino, por fuerzas superiores que manejan los hilos de sus vidas. Entre ellos destaca la figura de la Poncia como una especie de corifeo que comenta lo que va sucediendo en escena. A través de sus palabras se va creando el tono trágico, pues a medida que transcurre el tiempo el sentido de encarcelamiento es casi absoluto. Además la rebeldía de Adela no solo afecta a su familia, sino que también afecta a la sociedad, pues no se desarrolla en un terreno meramente sexual, sino que amenaza a lo establecido.

Así se nos muestra una obra en la que los personajes son prisioneros y enemigos los unos de los otros, en una casa que se extiende más allá de las cuatro paredes y en la que los vecinos son acusadores con sus miradas fisgonas, sus lenguas maldicientes y sus pensamientos retorcidos. La vida de encierro nos la muestra Lorca desde el primer momento, en la habitación blanca y silenciosa de la primera escena. Un silencio deprimente y opresivo. Solo las campanas unen el exterior con el interior, lo que provoca una sensación general de claustrofobia y, en ese silencio impuesto, se ahogan los secretos y los misterios deshonorosos. El diálogo de las dos criadas introduce al espectador en los dos temas principales del texto: la inflexibilidad emocional de Bernarda y el mundo de las apariencias. Lorca crea un juego de intercambio de roles; es decir, así como Bernarda tiraniza a sus hijas, ella es tiranizada por lo que puedan decir los demás. En consecuencia todas dependen de todas para salvaguardar la apariencia de la casa, pero eso precisamente provoca el hundimiento familiar, ya que la tiranía de Bernarda engendrará más rebeldía en el fuero interno de las ocupantes.

Personajes e Historia

En *la Casa de Bernarda Alba*, los personajes se mueven debido a los convencionalismos y la obsesión por el decoro exterior. En todo momento la matriarca dominará a cuantos la rodean y los someterá a su voluntad, en una casa en la que puertas y ventanas están cerradas al mundo a base de golpes de bastón:

Bernarda.-(...) En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillo puertas y ventanas (Lorca,2013:547)

Por otra parte, la tradición pesa en las almas de las protagonistas y así lo recuerda la madre: <<*Bernarda.-(...) Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo*>>(Lorca,2013:547)

Los ropajes de las mujeres son negros, en esos vestidos de luto, sin vida, se aburren de la monótona rutina y de su propio desasosiego. Con a historia de Paca la roseta, un personaje secundario que cabalga con los pechos al aire, plantea el tema de la pasión no inhibida. Aunque las imágenes son de libertad, fuerza y gozo, en este incidente el espectador se verá transportado a un mundo distinto. Así pues la pasión no puede escaparse de la tradición, de los convencionalismos o el honor. Este personaje ,Paca, anticipa al espectador el destino ineludible de Adela. Una premonición de lo que sucederá cuando confiese lo que siente por Pepe, el romano. Esta escena nos vuelve a transportar a la tragedia griega, en que el destino de la protagonista es ineludible, atado a los hilos que manejan las Parcas. Así hay premoniciones durante la obra, aquello que acabará sucediendo en el acto final.

Los personajes están encerrados en su casa, pero también sus nombres encierran el padecer y el miedo que crece en esa cárcel. Martirio, una mártir de su fealdad y prisionera de su miedo hacia los hombres, siente la vida como un proceso mecánico, un reloj que marca siempre impasible las mismas horas. Magdalena está prisionera de la desesperanza y llora, pues solo el pasado contiene ilusiones perdidas para ella que en el presente son inexistentes. Amelia también es víctima del miedo de su madre y, en el otro extremo, se encuentra Adela con su carácter jovial y alegre. Ella es una fuente de vida y de sexualidad y se rebela ante el destino que la mantiene enjaulada:

Adela.- (rompiendo a llorar con ira):¡No, no me acostumbrar! Yo no puedo 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! (Lorca.2013.555)

El verde de su vestido simboliza la esperanza, la vitalidad, lo fresco opuesto al negro monótono de los ropajes de luto que visten sus hermanas y su madre. Así pues, las hijas adquieren una significación más universal acosadas por un universo hostil como, por ejemplo, el calor, asociado a la pasión. El calor se presenta como algo sofocante y opresor que se articula a través del verano y se evidencia en los ríos que bajan secos.

Martirio.-Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor(...)

La Poncia.- Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra (...)
(Lorca.2013.558/59)

Cerrando este plano general, la pugna por Pepe el romano se llevará a cabo entre Adela y Martirio. Los sentimientos de las dos hermanas florecerán provocando el desequilibrio familiar. Adela quiere escapar y este sentimiento se intensifica por la presencia de su hermana Martirio. Martirio se esconde por la envidia que siente hacia su hermana pequeña, por la belleza que emana de ella, y toda esta problemática se acrecienta con el hecho de saber que hay una boda inminente que puede dar al traste con todo. La tiranía de la madre se multiplica ante la mutua hostilidad de las dos hermanas:

Adela.-(...) porque tú lo quieres también; ¡lo quieres!

Martirio.- (...)¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Lo quiero! (Lorca.20113.586)

Una de las hermanas esconde un retrato de Pepe el romano hecho que sirve para dejar claro el dominio de Bernarda frente a una familia que se está desintegrando por culpa de la opresión que sufre y las rencillas que Pepe el romano, indirectamente, provoca entre sus miembros. Los personajes se desesperan y se agreden entre sí, ya sean hijas o criadas. La pugna enfrenta a todos contra todos en el seno de esa familia.

La aparición de los segadores anuncia de forma dramática el tema de la libertad física y emocional. A través de una canción de amor, que alude también al deseo sexual. El sol sumerge a los segadores en un baño dorado, que solo llega mortecinamente a la casa. La vitalidad de los hombres se contrapone a la opresión y al silencio de las prisioneras de esa casa. Este coro solar es otro aspecto más que acerca la obra de Lorca a la tragedia ática. Los personajes no son artífices de sus destinos, como ocurre en la obra de Buero, sino que son pulchinelas en manos de una fuerza superior, un aspecto ineludible de la naturaleza humana, cuyos procesos se perpetúan indefinidamente; los sueños son ahogados y, en manos de los dioses, la esperanza se resquebraja; Adela lucha contra todo esto e intenta eludir el destino que le ha tocado vivir. En el texto se menciona que el destino mueve los hilos. Estos hilos son movidos por seres superiores. Las palabras de Adela expresan esa sensación del abandono divino: <<Adela.-(...) *Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad*>>(Lorca.2013.587)

Entre Adela y Martirio hay un enfrentamiento que antepone sus instintos al convencionalismo social, lo que conlleva el *sufrimiento trágico*. Pero las circunstancias son, en el caso de Adela, una constante negación a su sentir, lo que la forzaría, en el acto final, a suicidarse.

Otro personaje significativo es el de la madre de Bernarda, que se encuentra confinada también en la casa. Este personaje representa la locura cuerda, pero también la terrible realidad. Frente a un futuro idílico, está la imagen negra simbolizada en la figura de María José. La crueldad de los seres humanos que se comportan de manera salvaje con sus semejantes y que se mueven por interesados impulsos crueles.

La pasión y el instinto de Adela serán los motores de la acción, pero las fuerzas terribles de la sociedad arremeterán contra ellas como las olas de un mar embravecido golpeándola contra las rocas. El suicidio final será el colofón inevitable de esta acción dramática desarrollada en tres actos. Las campanas doblan al principio de la obra y volverán a doblar hacia el final. El silencio con que se abre el I acto acabará cerrando el

acto final en el que Bernarda pide silencio, lo exige. El telón que cierra la escena vuelve a confinar a esas mujeres, afligidas y prisioneras en esa casa de la que no volverán a salir jamás. Esta visión pesimista de la vida humana afirma que el sufrimiento y la muerte son las únicas verdades palpables. El ser humano está condenado a ser un reo en su propia vida, una vida que se asemeja a una celda oscura y fría donde las fuerzas destructivas están dentro y fuera acechando a la espera de poder entrar en acción.

Estilo y Escenografía

En esta obra, García Lorca elimina los elementos poéticos, en especial el verso, característica de sus obras anteriores. Los diálogos de los personajes se acercan más al tejido de la vida real, aunque el impacto dramático es tan hondo como en los otros dramas lorquianos. Incluso el decorado queda reducido a tres, frente a los siete de *Bodas de Sangre* y a los cinco de *Yerma*. La blancura de las paredes imprime a la obra una plasticidad monótona junto con una sensación de vacío. El doblar de las campanas complementa esa imagen de celda, de casa carcelaria monocroma y sin sentido. El color negro de los vestidos contrasta con las paredes, creando una estampa en blanco y negro, vidas sumergidas en un mundo descolorido, opresivo y triste. Lorca quiere crear en su obra un contraste con la ausencia casi total de colores. *La casa de Bernarda Alba* da la apariencia de fotografía en blanco y negro, estática e imperecedera en el tiempo.

El decorado, desprovisto de adornos innecesarios, pone de manifiesto la sensación de que nada cambia realmente. No es el decorado el que se transforma, sino la vida de los personajes que se acercan a su *destino trágico*. La luz de la luna baña el decorado del acto tercero. Es un pequeño cambio, pero que viene a introducir el elemento lunar como algo mítico y como la premonición de la muerte. La luna es un reflejo azul, frío e inerte que contempla toda la acción como deidad.

En la puesta en escena, todo se estructura en un sistema cíclico: las últimas palabras de Bernarda son eco de su primera intervención, lo cual refleja el carácter obstinado y poderoso de la madre. También ocurre con algunos diálogos de las otras hermanas en los que las palabras adquieren un tono lento y arrastrado, una monotonía que simboliza el tedio de la vida. Lorca dispone el diálogo de sus personajes dotando al texto de intencionalidad y de contrastes y de una fluidez enérgica y tajante. En las intervenciones de Adela se intuye que la fuerza de sus palabras es heredada, o se acerca más a la manera que tiene de expresarse Bernarda, con frases enérgicas y marcadas de intención. La Poncia queda también retratada a través de sus comentarios. Es verdad que esta criada va cambiando según las circunstancias y utiliza las situaciones a su conveniencia, más cohibida con Bernarda, pero más locuaz con las hijas. Todas las mujeres quedan retratadas a través de los diálogos, palabras y pensamientos que expresan durante toda la obra.

La prosa tiene carácter naturalista, con finalidad dramática. También aparece alguna canción que otorga al ejercicio de más lirismo poético ofreciendo el texto un momento de vitalidad, y aligerando por unos segundos la dura expresión de las ocupantes de la casa. Es un contraste dramático, la luz de fuera con la oscuridad del interior y así como se desvanece el canto, se desvanecen los sueños. Todo el lenguaje lorquiano está impregnado de significados metafóricos y su carga simbólica engloba lo animal, lo vegetal y lo cósmico.

Imaginería animal vegetal y elementos cósmicos

En la imaginería lorquiana destaca la presencia animal. Lorca utiliza imágenes de animales como metáfora de aquello que quiere expresar. Destacan esencialmente la figura del caballo, los perros y la oveja. El caballo es símbolo de los deseos exaltados y de la sed sexual. Por otra parte, la imagen de la perra intensificará el sentido de sumisión, tanto de una clase social, como de la mujer al hombre y, de hecho, Pepe el romano, llama a Adela mediante un silbido:

Acotación.- (se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante (Lorca,2013:587) [...] Martirio (...) una perra sumisa que les dé de comer (Lorca,2013:560)

El lamento del perro fuera de la casa es pertinente, los perros ladran y también anuncian en la noche la muerte de Adela:

*<<La Poncia.- (se levanta) Están ladrando los perros.(...)
Criada.- Los perros están como locos>>(Lorca,2013:582783)*

Y La oveja en los brazos de M^a José proporciona un trasfondo cristológico al texto y de hecho ella la llama <<hijo mío>>. También representa un elemento de ritual y sacrificio: el sacrificio del hijo que se vincula directamente con Adela.

En la imaginería vegetal hay abundantes imágenes prestadas del mundo de plantas y flores, con gran valor simbólico. El trigo tal vez sea el que mayor trascendencia cobra. Asociado con lo masculino y la fecundidad. La paja de trigo en las enaguas de Adela nos indica el posible embarazo de esta, con el cual el concepto mítico del sacrificio del hijo se refuerza:<<Martirio.- (señalando a Adela): ¡Estaba con él!; Mira esas enaguas llenas de paja de trigo>> (Lorca,2013:587). Las flores constituyen otra de las metáforas lorquianas, la rosa en la canción adquiere tintes erótico-femeninos. Pero hay una degradación de esas flores cuando aparecen en guirnaldas y en coronas al acabar convertidas en coronas de espinas y confirmando el trasfondo cristológico del personaje de Adela. De la libertad a la opresión. El instinto contra la norma: de la corona de flores a la corona del sacrificio de la muerte y de la represión, como en la figura de Jesucristo: <<Adela.- (...) Y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado>>(Lorca,2013:586)

En cuanto a lo cósmico aparecen un conjunto de imágenes diversas a lo largo del texto que aportan otra perspectiva al lenguaje simbólico. El agua adquiere significaciones muy distintas. La insistencia en la sed, en el deseo, y el acto de beber ofrecen información indirecta del personaje. Aparece la imagen del río como agua fecundadora; pero, a causa de ese río Adela morirá "ahogada" ya que representa la relación con Pepe el romano. Así pues, el agua también se muestra en su lado negativo e inerte encerrada en las pozas. Un pueblo lleno de pozos donde siempre beben la misma agua con el temor a que pueda estar envenenada:

<<Bernarda.- ... en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada>> (Lorca,2013:547).

Otro elemento es el fuego y cómo se relaciona con el agua y la tierra. Creando una correspondencia mítica entre mujer y tierra.

Lorca asocia el color verde al de la muerte lunar, es decir, el del sacrificio a la luna, y como sacrificio a la luna se entiende la muerte de Adela o la muerte de su hijo no-nato. A simple vista, la luna en *La Casa de Bernarda Alba* no adquiere tal trascendencia, pero se menciona estratégicamente, lo que provoca un papel primordial del astro. Además, no hay que olvidar la observación de Martirio cuando dice que a Pepe le gusta andar con la luna, refiriéndose a Adela.

<<Martirio.- ¿ Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la Luna>>(Lorca,2013:567).

El vestido verde de Adela, en cambio, es de ese color porque la joven no se acostumbra al luto que hay en la casa. Ella se siente viva con deseos de experimentar su sexualidad. Su vestido verde simboliza esa esperanza latente que anida en su corazón. Por lo tanto, el color verde tiene connotaciones tanto positivas como negativas.

Los juncos son criaturas lunares en el mundo vegetal, y metafóricamente, Pepe lleva a Adela a los juncos de la orilla. Es por ello que hay una presencia mítica lunar en Adela y es una imagen sugerente, la analogía de Adela- luna y la víctima, su hijo no-nato. Todas estas imágenes tiene su antítesis en la luz y el calor que aparece en un momento determinado de la obra con el coro de segadores. El coro de segadores es una imagen que nos traslada a otro aspecto de la tragedia griega. Los segadores como un coro solar, de luz, cantando una canción de contenido erótico, en contraposición al encierro claustrofóbico que las muchachas viven por culpa de su madre.

<<coro.- *Ya salen los segadores
en busca de las espigas
se llevan los corazones
de las muchachas que miran.
[...] Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo
el segador pide rosas
para adornar su sombrero.>> (Lorca,2013:565)*

Todos estos símbolos ayudan a entender el teatro lorquiano y su verdadero ámbito estético: el Simbolismo. Lorca no hace teatro religioso, sino que reelabora libre y poéticamente su visión de la tradición dando como resultado sus tres textos dramáticos con esa visión trágica y peculiar que sólo el estilo de Lorca sabe imprimir a su obras.

ANTONIO BUERO VALLEJO

Contextualización

Durante el periodo de post-guerra de nuestro país se construye un negocio teatral de poca calidad; así que, entre el 1939 y el 1949, apenas existe literatura dramática propiamente dicha. Es una década silenciosa donde ninguna tragedia reseñable hace acto de presencia. Destacan autores como Benavente o Arniches, pero las obras no dejan de ser imitaciones de la escena de la primera mitad del siglo. Si a eso se le añade la intolerancia y la rigidez de la censura, se abre ante nuestros ojos un panorama más bien árido y desolador.

Con *Historia de una Escalera* (1947) se marca el fin de un ciclo y el comienzo de un teatro serio, riguroso y de calidad. Buero Vallejo, como vencido, tiene la osadía de escribir y estrenar obras dramáticas de índole crítica, en una sociedad intolerante y dividida. Buero es considerado como inquietador de masas, y por eso el autor lo arriesga todo en su teatro, un teatro de conciencia trágica, un teatro contra los convencionalismos establecidos y aposentados en la sociedad y una crítica ante la mediocridad de la escena española.

El teatro de Buero destaca en su época con un estilo austero y con un mensaje trágico de una pureza y calidad mucho más elevada que el teatro comercial al uso. Buero nos adentra en una sociedad donde el dolor impera en los corazones, en una España rota, dividida y cuya existencia está marcada por el pasado inmediato. Buero pretende convertirse en una parte de la conciencia de la sociedad. Su teatro es de *carácter trágico* y así lo define en 1957 en estos términos:

Viene a ser el mío(...) un teatro de carácter trágico. Está formado por obras que apenas pueden responder a las interrogaciones que las animan con otra cosa que con la reiteración conmovida de la pregunta; con la conmovida duda ante los problemas humanos que se entrevé (Buero,1957)³

Visión trágica

¿Cuál es, pues, el concepto de tragedia o el de visión trágica en el que piensa Buero? Para este dramaturgo la tragedia no es pesimista ni aparece cuando se cree en la fuerza inevitable del destino, sino cuando se empieza a ponerse en cuestión esas fuerzas ineludibles. La tragedia de Buero intenta explorar de qué manera los errores humanos se disfrazan de destino. Así pues, su tragedia tiene un carácter más abierto y mucho más esperanzado. Estos dos conceptos, tragedia y esperanza, se unen para dar forma al teatro bueriano.

Lo que quiere expresar Buero es que los hombres no son seres pasivos convertidos en víctimas por la fatalidad, sino artífices de sus propias fatalidades y desgracias, algo que no se opone a la tragedia clásica; así como la capacidad humana de sobreponerse a los reveses de la vida y al valor suficiente para derrotarlos. Es por ello que Buero escribe sobre los límites y las grandezas del hombre, para plantear de forma esperanzadora la posibilidad de enmendarlos mientras expone los grandes interrogantes

El teatro de Buero visto por Buero

https://www.google.es/?gfe_rd=cr&ei=_mxQV9btE4bu8wft6ru4AQ&gws_rd=ssl#³

de la vida humana. El teatro de Buero no da una respuesta a las preguntas que plantea, pero sí se convierte en un instrumento para que el público lo haga.

Cuesta hacerse a la idea de que se cree una tragedia donde los dioses no aparezcan en una relación conflictiva con el hombre. Buero persigue la imagen del hombre, en el cual aparece el misterio y la angustia de su alma, en un mundo que se apoya en la injusticia, la hipocresía y la violencia. Tres son los planos en que se estructura su visión trágica: Dios, el mundo y el hombre contrapuesto con el hombre trágico.

El Dios trágico no es un Dios religioso, sino un Dios incierto, paradójico, ausente y presente al mismo tiempo. El Dios de la tragedia no auxilia al hombre, sino que es exigente y juez; como el Dios de *En la Ardiente Oscuridad (1950)* que se oculta y enmudece. He aquí algunas correspondencias que el teatro bueriano tiene en relación con los elementos de la *conciencia trágica*:

-El carácter paradójico del mundo. El mundo de los personajes contemplativos es un mundo hostil ante sus aspiraciones, viven para lo imposible y así es su existencia. Además, se produce una separación en los personajes buerianos, divididos entre personajes activos y contemplativos. Cada uno tiene sus matices; pero, a grandes rasgos, los personajes activos son aquellos que viven sin ningún tipo de escrúpulos, de manera violenta y anteponiendo sus necesidades a las de los otros; los personajes contemplativos son aquellos personajes soñadores cuya rectitud moral está por encima de todo. Estas son, a grandes rasgos, las características de los personajes buerianos, aunque cada uno de ellos tiene diferentes tonalidades (diferentes taras físicas o psíquicas) y en cada obra adquieren tonos distintos.

- La exigencia de la verdad absoluta y la búsqueda de esa verdad y su afirmación en el mundo junto con la negación de la ambigüedad y ,por lo tanto el rechazo a soluciones falaces.

-La conciencia de los límites del hombre y el mundo. El rechazo del contemplativo al plano de lo posible por ser su aspiración demasiado radical; es decir, su pensamiento es tan utópico que quizás no puede llevarse a la realidad.

-La soledad que envuelve el corazón y el pensamiento del hombre y el abismo entre Dios y el ser humano. Un dios presente y ausente. un Dios cuya existencia es indemostrable.

-Y Por último la importancia infinita del caso singular. Es decir, la visión del hombre no como colectividad, sino individualmente, uno por uno.

Buero se afana en crear un teatro totalizador uniendo misterio y realidad, un teatro fruto de su experiencia con la guerra y la post-guerra (el encarcelamiento, la condena y la pena de muerte). El acceso a esa visión trágica es la alternativa para no caer en el silencio y en la aceptación por encontrar valores inherentes y necesarios para la dignidad humana.

El teatro de Buero es un teatro que expresa la mala conciencia de quien ha vivido y sobrevivido a la guerra y es por eso, que este autor crea un teatro de protesta en

el que se aspira a la verdad y a la libertad, aspiración profunda y la vez insatisfecha. Buero no busca una revancha o lamentarse repetidamente por la derrota; sino que desde la perspectiva trágica, procura la conciliación y restauración de valores sustancialmente humanos. A partir de este ideario, Buero puede formular sus experiencias estéticas.

Su obra está vinculada a la universalidad del hombre, pero ubicada en las circunstancias específicas de la realidad española, por eso sus tragedias plantean problemas del hombre actual, porque, aunque los sitúe en una época o terreno específico, no se pierde el carácter universal del ser humano e introduce al espectador temas trascendentes, como el paso inexorable del tiempo, la muerte... Así pues, su visión local, no se contrapone a la visión universal de la cual están impregnadas sus obras. Este hálito trágico es el que eleva la gravedad de la obra a otra dimensión, además de la unión del teatro con la vida y de una conciencia moral y social, con una mirada particular del hombre, superándose a sí mismo al buscar su verdad y su propia naturaleza.

Pensamiento estético

En cuanto al pensamiento estético de Buero, se advierte un propósito de encontrar una fórmula para expresar sus ideas de forma aceptable para la censura de la época. Buero habla del *posibilismo* y proclama su necesidad. Buero plantea una serie de problemas en los escenarios que, mostrados explícitamente, serían imposibles en la sociedad en la que le tocó vivir. Pero él consigue hacer posible lo imposible. Dice lo que quiere decir, sin renunciar a nada, utilizando una estética y un simbolismo muy particulares.

Buero quiere convertirse en una parte de la conciencia de la sociedad, es como un deber para él: por eso, se esfuerza por crear un teatro social que explore aquello que el hombre teme. Buero es escéptico ante las teorías y fórmulas que encorsetan la imaginación y cercenan el pensamiento creador y nos viene a decir que un arte en libertad es un arte de y para la libertad. Si el artista gana libertad para sí, justifica que no sólo la gana él, sino que también la gana para todos los demás.

Así pues, Buero siente la necesidad de proyectarse de manera novedosa en la escena a través de otras formas dramáticas diferentes a las que se estrenaba en el teatro de la época. Buero no sigue modas, ni tampoco cae en la repetición de lo ya establecido. Buero Vallejo asume, desde la perspectiva de lo trágico, la reciente catástrofe de la guerra y lo hace desde su punto de vista posibilista. El autor no lo tiene fácil porque ha de luchar contra las formas dramáticas heredadas de los años 30, el mito de Lorca y la comedia benaventina. Este proceso provoca el enfrentamiento con el espectador, que tiene que volver a formarse y desaprender, además de la lucha del autor contra cualquier renovación formal y profunda, ya que eso suponía ideas nuevas, algo muy discordante con el estatus de post-guerra que vivía el país. Pese a ello, Buero mantiene una actitud indagadora e investigadora en sus creaciones.

En líneas generales, el lenguaje de Buero es sencillo, sobrio y nunca discursivo y de fácil comunicación con el espectador y continente de una problemática rica y compleja. En *el concierto de san Ovidio (1962)*, el único drama histórico que aquí se expone, utiliza giros y términos hoy en desuso, pero lo hace para dar mayor verosimilitud (término aristotélico), así que el lenguaje de Buero no está exento de carga simbólica alejándose del lenguaje de la época. Buero Vallejo busca el equilibrio entre

simbolismo y verosimilitud. Quizá, en algún momento, se echa en falta un lenguaje más espontáneo o más elástico, pues su sencillez es el resultado de un trabajo de elaboración. cuando el autor elimina el barroquismo y la exuberancia propia de sus obras históricas y sitúa el texto en la sencillez expresiva, aunque cabe destacar que irá perfeccionando ese lenguaje que ganará en mayor expresividad conforme vaya pasando el tiempo.

Si nos centramos en la acción dramática, vemos que está justificada. El autor busca siempre una lógica dramática interna para las acciones y reacciones de sus personajes, así como el enriquecimiento del lenguaje escénico con recursos dotados de significación, además de los *efectos de inmersión*⁴ que constituyen la aportación más original del autor, situando al espectador dentro del mundo de los personajes. De este modo, Buero intenta sorprender al espectador y que pueda tomar mayor conciencia del mensaje trágico que Buero pretende transmitir. Todo ello en los espacios cerrados y opresivos donde suele aparecer una salida o un rayo de luz esperanzador representado simbólicamente en ventanas o tragaluces, como el punto de fuga de un cuadro pictórico. Así, Buero puede jugar con un realismo simbólico, con conceptos o situaciones que se contraponen creando el efecto dramático buscado.

Hemos elegido tres obras de Buero por una sencilla razón. Esta selección muestra muy bien el espíritu trágico Bueriano y la posibilidad del ser humano de ser dueño de sus decisiones, sin que sea el *fatum*, el destino o Dios quienes elijan por nosotros, por ello la solución final se encuentra en la mano del hombre. No nos interesaban aquellas historias que no tuvieran una visión trágica específica como la que describimos aquí. Estos dramas (dos simbolistas y uno histórico), de apariencia trágica, nos ayudan a comprender la visión que tiene Buero del mundo y de la sociedad. ¿Cuáles son las pretensiones del ser humano y cómo sería el ideal si el hombre gozase de la libertad que tanto desea?

En la ardiente oscuridad (1950)

En la Ardiente oscuridad (1950) es una obra escrita en 1946 y sometida por el autor a numerosas correcciones hasta su estreno en 1950. En ella se plantea el tema de la ceguera pues hablamos de un drama de ciegos donde la acción dramática transcurre en tres actos en un internado para invidentes que lo son desde su nacimiento, lo que otorga una mayor profundidad trágica al texto.

Aspectos generales y personajes

Buero nos introduce en un mundo de hombres "felices", seguros de sí mismos y sin vacilaciones que se han creado una ilusión de normalidad fingida, aceptada por todos los personajes (excepto por Ignacio), desde Carlos hasta el director de la fundación llamado Don Pablo.

Carlos es el alumno modelo, vive y se desvive por la doctrina oficial del centro mostrando esta creencia sin fisuras. Esta apariencia se expone desde el primer momento, aunque el espectador no dejará de observar que bajo esa rigidez se esconde un

⁴ Nombre dado por Ricardo Doménech a la técnica que consiste en sumergirse en la conciencia del personaje y experimentar la vida desde sus circunstancias.

escepticismo que le salvaguarda, a base de repetir las consignas impuestas. Así pues, se convive bajo una paz ficticia y en un centro con una estructura que y coacciona al individuo.

Por el contrario, Ignacio (cuyo nombre significa fuego), es un personaje con espíritu difícil para el adiestramiento. Es un personaje complejo y atormentado. La ceguera es su tema obsesivo y la cuestión esencial de su vida. Ignacio es el polo opuesto a lo que significa dicha institución y su conducta se traduce en el enfrentamiento entre su verdad trágica y su propia limitación.

Ignacio.- yo estoy ardiendo por dentro; ardiendo con un fuego terrible que no me deja vivir...ardiendo en esto que los videntes llaman oscuridad y es horroroso...(Buero,1997:74).

Ignacio es la voz que grita contra lo preestablecido. Él representa el anhelo de superación de una realidad trágica. La tensión se genera en él a través de lo que es y lo que desea ser:

(...) esos mundos lejanísimos están ahí, al alcance de nuestra vista... si la tuviéramos>> (Buero,1997:112) [...] Ignacio.- ¡sí! ¡ver! Aunque sé que es imposible, ¡ver! Aunque en este deseo se consuma estérilmente mi vida entera, ¡quiero ver! (Buero,1997:75)

Ignacio no acepta la solución simplista y engañosa del centro, la de resignarse a su ceguera. Para él, vivir en una mentira es conformarse y él no quiere conformarse y aceptar ser invidente, incluso si muriendo se consigue la anhelada visión, prefiere morir antes que vivir envuelto en falacias impuestas. Ignacio es el personaje que encarna la desesperación española, pero a su vez representa su esperanza, la esperanza ante lo imposible. Su relación con el orden establecido es destructiva e irá envenenando a los compañeros, que se irán adhiriendo a su verdad trágica y dejarán de comulgar con la ilusión de normalidad que el centro quiere aparentar.

En el primer acto, este centro parece casi indestructible, pero se desmorona conforme los actos avanzan. El clima que se palpa cambia radicalmente y se vuelve tenso, angustioso e inseguro. Si Ignacio se presenta como el fustigador de esa aparente normalidad, Carlos representa el alumno opuesto a Ignacio. Por lo tanto, se creará una rivalidad por oposición ideológica junto con una rivalidad amorosa porque Juana, la novia de Carlos, se dejará influenciar por los sueños y las palabras de Ignacio:

<< Ignacio.- (...) ¡es a mí a quien amas! No te atreves a decírmelo, ni a confesarlo...>> (Buero,1997:102)

Se establece, pues, una lucha por los ideales de cada uno, pero también por una mujer, lo que desembocará en un final trágico: la muerte de Ignacio a manos de Carlos. Un crimen que tratará de ser accidental demostrando a los ojos del espectador la incapacidad de esa fundación para asumir la verdad y la disposición de sus miembros para recurrir a la violencia cuando el orden establecido se tambalea. Un reflejo de la realidad española de post-guerra:<< Doña Pepita.-Ignacio se ha matado>> (Buero,1997:123). Pero Ignacio no muere del todo, pues pervive en la conciencia de aquellos que lo han conocido. Carlos, hacia el final, se queda solo en escena y repite las mismas palabras de Ignacio. Así se convierte en el encargado de reemplazar a Ignacio y

buscar y afrontar la verdad trágica de su ceguera con toda la desesperación y esperanza que conlleva. Entonces se producirá el castigo por el delito cometido.

Ceguera y simbolismo

En este drama se plantea la minusvalía física de la ceguera, que el autor recrea en un preciso sentido alegórico: el de las limitaciones humanas. Todos somos ciegos y estamos bajo el yugo del orden y de una libertad condicionada. El ser humano no es libre, no conoce el misterio que le rodea y vive en una sociedad mentirosa que se empeña en inculcarle que no está ciego y de hecho no se hacen llamar ciegos, sino invidentes. Para acercarnos a la visión y a la luz hay que empezar por asumir esa verdad trágica, la de las tinieblas humanas y, con esa consigna, empezar a vivir y a convivir. Buero, por lo tanto, insiste en escribir un teatro trágico que exprese la realidad del hombre, pero de una manera individual, o sea, "la importancia infinita del caso singular", situando al individuo por encima de la colectividad para ahondar en su tragedia.

Diferentes son los significados que se pueden interpretar del cúmulo de minusvalías, de taras físicas que Buero presenta para revelar la soledad trágica del individuo. El tema de la soledad individual se repite en el teatro de Buero y la antítesis creada entre Carlos e Ignacio se dará en otros textos. Esta contraposición es producida por la oposición entre los personajes contemplativos y los personajes activos, aunque huelga decir que cada obra es diferente y esta antítesis de personajes se enfoca de manera distinta y se plantea y replantea constantemente. Los personajes activos (en este caso Carlos) están carentes de escrúpulos y actúan impulsados por deseos egoístas y sus bajos apetitos. El medio es la crueldad y la violencia. Son víctimas de sí mismos y convierten en víctimas a los de su alrededor. En cambio, los personajes contemplativos (Ignacio) son personajes escrupulosos, que dudan y viven angustiados en un mundo que se les antoja pequeño. Son conscientes de sus limitaciones y de la sociedad imperfecta. Son soñadores de una libertad y una perfección superiores. Casi todos fracasan porque sueñan lo imposible y porque su capacidad para actuar choca contra los obstáculos del mundo que les rodea. Mueren o los aniquilan luchando por la verdad y la libertad, pero esa lucha no es en vano. Quizá algunos puedan construir la realidad soñada a partir de los sueños de otros. Es ahí donde Buero coloca su idea de la esperanza trágica.<<quizá la muerte sea la única forma de conseguir la definitiva visión>> (Buero,1997:114.).

Pensamiento bueriano

En *La ardiente Oscuridad* (1950) presenta una mirada melancólica de la España real, en contraste con la España que podría ser. Una España sepultada bajo los escombros de una guerra. Buero escribe con una clara voluntad de integrar y restaurar poniendo sobre la mesa los cimientos éticos desde los cuales es posible la construcción de país mejor.

La profunda agonía que sufre Ignacio por contemplar las estrellas, aun sabiendo que es imposible, nos deja ver la capacidad de aspiración utópica que reside en el ser humano. El hombre puede encontrarse solo, aun viviendo integrado en la sociedad que le rodea. Así Buero no se ciñe a la ceguera literal, sino también a la ceguera simbólica en la que parece vivir el individuo. Por lo tanto, en la obra citada, se crea una dicotomía entre ver y no ver, entre luz y oscuridad, entre mentira y verdad. El mundo de Buero está repleto de tensiones y ambivalencias, contradicciones en el sueño imposible junto

con la precariedad moral y material del mundo. En contraposición a la oscuridad, la simbología lumínica es altamente significativa, el valorar positivamente la búsqueda de la verdad y la luz.

Buero se plantea una ceguera que no es simple falta de vista, sino un vivir en una oscuridad ardiente y desoladora, ignorancia apacible en la que todos están inmersos. Buero pretende que el espectador sienta y padezca esa oscuridad y, por ello, le sumerge, en el tercer acto, en una oscuridad completa mediante un efecto de inmersión que provoca en el público una sensación de inseguridad total; pero a su vez crea esa identificación con los personajes hasta sentir lo que ellos padecen. Se crea así un proceso trágico colectivo.

Acotación (...) La luz del escenario empieza a bajar (...) el escenario está oscuro solo las estrellas brillan en la ventana (...) las estrellas empiezan a apagarse(...) oscuridad absoluta en el escenario y en el teatro>>
(Buero,1997:113)

Buero crea un teatro simbolista, un teatro que tiene por un lado determinados significados y, por otro, ciertas preocupaciones formales, por eso el autor procura armonizar estética con reflexión crítica. El deleite estético por sí solo no justifica ningún teatro; pero, sin él, éste deja de ser válido como espectáculo.

Dentro del texto se encuentran elementos que inciden en el aspecto social, el pretendido buen funcionamiento de este colegio se extrapola a la realidad de los primeros años de post-guerra cuando se pretende dar un aire de normalidad, bienestar y tranquilidad, escondiendo todo lo negativo del régimen. He ahí los personajes activos, que desean que todo siga igual, o aquellos contemplativos, como Ignacio, que luchan para desmarcarse de la inautenticidad y el engaño de la realidad.

En la Ardiente oscuridad hace hincapié en el contraste paradójico de la luz y la oscuridad. La claridad es símbolo de verdad o el nacimiento de esta; en cambio la oscuridad significa todo lo contrario: es el lugar donde se halla la mentira. En esta obra la luz y la oscuridad atraviesan por diferentes procesos: la disminución de la luz coincide con el pesimismo de la institución, y es símbolo de la llegada de la muerte. La luz de las estrellas representa la esperanza imposible y, por último, la oscuridad total crea el efecto de inmersión, antes comentado, sumergiendo al espectador en la ceguera total. Asimismo la claridad de Carlos se opone a la oscuridad de Ignacio, la mentira gozosa a la verdad desgarradora: << Ignacio.- Yo os voy a traer guerra, guerra y no paz>> (Buero,1997:74)

Pero no todo es noche y desesperanza, Buero nos brinda la luz de las estrellas para dejar un punto de esperanza en los corazones del público, dejando entrever que no todo está perdido y que en nosotros mismos está la solución. Con las últimas palabras de Carlos, vemos que el recuerdo de Ignacio perdurará en la conciencia colectiva y que su sacrificio servirá para que otros sigan sus pasos; (en este caso, Carlos será quien tome el relevo que Ignacio tan trágicamente le ha cedido). Así, Ignacio abre el camino para que otros consigan aquello que anhelan, aunque resulte del todo imposible que un invidente recupere la vista. La búsqueda de la luz, la verdad y la libertad son conceptos que se repiten y que resumen el ideal de Buero y que, magistralmente, nos logra transmitir.

Por último, vemos que los personajes se alejan del *Fatum* o del destino preestablecido, algo muy característico en la tragedia griega, pero Buero sigue con el pensamiento de tender una mano al hombre para que sea él quien decida y pueda tomar un tiempo de reflexión para escoger la opción que más le convenga. No hay luna, ni dioses que marquen las idas y venidas de los protagonistas. Cada uno es dueño de la decisión que escoja.

La Fundación (1974)

Con *La Fundación (1974)*, Buero proyecta una crítica del hombre contemporáneo cuestionando aspectos esenciales de su vida. El autor pretende crear en el espectador una reflexión sobre el cruel mundo de las prisiones, de la tortura, de la violencia y de la muerte.

En este texto, las acotaciones son fundamentales, ya que darán paso a un conocimiento de la verdad que se esconde en esa Fundación y de los cambios que el centro produce en ella. En consecuencia las acotaciones son imprescindibles para entender el proceso en el que los personajes se ven inmersos.

El público, en este caso, ve lo que el protagonista ve; es decir, estamos bajo el influjo de la mirada del protagonista, de su pensamiento, y de su punto de vista: así que el espectador va descubriendo lo que ocurre dentro de esa Fundación, al mismo tiempo que lo hace el protagonista. Solo su *anagnórisis* de este, como en las tragedias clásicas, ayudará a entender el porqué de todo.

Estructura, acción y personajes

Si hablamos de estructura, la obra se divide en dos partes y entre ellas transcurre un tiempo de tres días. La obra se presenta con un entramado circular, (acaba igual que empieza), con la introducción de la pieza musical de Guillermo Tell, *Rossini* y con la transformación de la cárcel en una nueva Fundación para los nuevos inquilinos.

La acción empieza *in media res*, así pues, las coordenadas de planteamiento, nudo y desenlace quedan sustituidas por el avance gradual de la inconsciencia del personaje a la conciencia, es decir, hacia el conocimiento total de la verdad. Todo esto se simbolizará con el cambio en el escenario de diferentes objetos hasta llegar a una transformación absoluta, una metamorfosis que nos descubrirá que la Fundación no es la Institución supuesta e inventada que el protagonista cree ocupar, sino una cárcel.

En relación a los personajes, y sabiendo que los de Buero suelen dividirse en activos o contemplativos, se dan las tipologías. Se produce una evolución en cada uno de ellos y eso provoca oscilaciones en la manera de actuar de alguno de ellos. Empecemos por el primer personaje y protagonista de *La Fundación*: Tomás, el héroe trágico. Él soporta todo el peso de la acción dramática y nunca abandona la escena. Tomás sufre una evolución de contemplativo a activo y, aunque se vuelve un hombre de acción, en un momento dado, su pensamiento ético sigue siendo contemplativo, idealista rechazando la violencia. Tomás tendrá que asumir su papel en el mundo. <<

Tomás.- Lino, yo ya no puedo condenar nada..., excepto a mí mismo. ¡Pero no apruebo ese asesinato!>> (Buero,2010:187).

Asel, en cambio, es un personaje activo, aunque se contagia por el idealismo de Tomás y por ello sufre una quijotización al dejarse imbuir, de algún modo, por su pensamiento; Asel es realista y no se evade de la sórdida realidad, sino que busca soluciones. Él impulsa la acción dramática, y orquestará la recuperación de Tomás trayéndole de vuelta de su ignorancia a la cruda realidad de la celda:

Tomás.- ¿Dónde estamos, Asel?

Asel.- (con dulzura) Tú sabes dónde estamos.

Tomás.- (sin convicción.) No...

Asel.- Sí. Tú lo sabes. Y lo recordarás. >> (Buero, 2010:110)

Asel sueña con un mundo mejor, lo que le ayuda a seguir impulsando la acción, convirtiéndose en el motor que provoca que esta avance hasta llegar al desenlace: <<Asel.- ¡Debemos vivir! Para terminar con todas las atrocidades y todos los atropellos...>> (Buero,2010:150).

Otro personaje es Tulio que, en un principio, se comporta de manera tosca y malhumorada, aunque tiene una personalidad soñadora. En Tulio también se produce un cambio de visión, no como la de nuestro protagonista, puesto que él ve la realidad tal cual es; pero, más tarde, decidirá jugar al juego en el que Tomás se ve inmerso, lo que provocará un acercamiento del pensamiento de Tulio hacia el de Tomás hasta acabar identificándose con él. Tulio y Asel mantienen posturas enfrentadas, ya que uno es partidario de decir la verdad, aunque duela, y el otro prefiere seguir el juego y mentir para no provocar más daño innecesariamente, hasta que el protagonista despierte de este sueño engañoso que ha sido provocado por los remordimientos de ser el delator que ha condenado a todos sus compañeros de celda.

Max es el personaje que encarna el egoísmo y la bajeza moral, encarnando al hombre que se deja comprar por dinero y es capaz de traicionar a todo aquel que se le ponga por delante. Max traiciona a sus compañeros por comida y agua: <<Max.- ¡He sido yo!; He llamado yo!...>> (Buero. 2010.184).

También tenemos a Lino, el asesino de Max. Al principio, mantiene una actitud callada y pasiva, pero acabará dando muerte a Max, aunque reconocerá que se ha equivocado, y esa actitud trágica será el primer paso para una renovación en su pensamiento.

Por último, mencionamos al personaje de Berta que jamás aparece en escena, ya que solo se encuentra en la mente del protagonista. Berta es la Dulcinea del protagonista, el subconsciente de Tomás que intenta hacerle ver en qué lugar y en qué situación se encuentra. A ella no le gusta esta Fundación:

<< Berta.- (Después de un momento.) Aborrezco a la fundación (...) ¡sacrifica ratones!>> (Buero, 2010: 55/56)

Aspectos generales

Otros aspectos para comentar de *La Fundación* son los temas ya tratados y fundamentales que Buero analiza en sus obras. Entre los más significativos destacamos el tema de la libertad, inherente a todos los textos buerianos. Bajo la mirada de Buero la lucha por una libertad que nos es negada, es una búsqueda incesante, del ser humano, prisionero en esta sociedad, una sociedad y mundo de apariencia estable, cómodo y feliz. Asel dice ser partidario de luchar siempre, sin dejar de actuar y, aunque la libertad que se nos presenta en el mundo puede ser engañosa, no hay que despreciarla, aunque signifique otra prisión mucho más grande y amplia.

La crítica a la pena de muerte y la violencia es un tema recurrente en Buero⁵. Ante la tortura, uno de los puntos fuertes en el texto, se encuentran dos vías de escape: la muerte o delatar a los demás. La hambruna de los presos provoca un derrumbe moral lo cual conlleva cometer actos indignos. El crimen de Lino lo transforma en ejecutor y, de esta manera, pasa a convertirse en un verdugo. Tomás condena esa acción, reprochándole que todo es una atrocidad inútil: << Tomás.- Lino, yo ya no puedo condenar nada...,excepto a mí mismo. ¡Pero no apruebo ese asesinato!>> (Buero,2010:187)

Estos son a grandes rasgos, los temas principales tratados en esta obra, pero Buero articula su pensamiento a través del simbolismo teatral que tanto le caracteriza y a través de sus personajes. Así por ejemplo, hace gala del contraste entre la locura y la cordura, la mentira y la verdad, la ficción y la realidad o la luz y la oscuridad. Todos estos conceptos que expone son la base de su pensamiento, creando una perspectiva sólida y una visión muy particular del mundo en el que vivimos.

Según la visión de Tomás, la cárcel es una Fundación. Los compañeros, presos de celda, son investigadores (menos Tulio y él). Los carceleros son vistos como complacientes camareros. La recreación de la novia irreal nos remite a Dulcinea del Toboso, personaje que, como tal, solo existe en la cabeza de Don Quijote.

Buero provoca adrede ese contraste entre ficción y realidad. Con la aparición de unos hologramas el autor nos lleva a cuestionar nuestro entorno. Así, la realidad simbolizada en una Fundación del bienestar no es más que un reflejo de la sociedad en la que el ser humano vive completamente enajenado y engañado. Buero muestra la Fundación como una cárcel y esa cárcel es la sociedad, algo que puede deducirse también de otra obra de nuestro autor, *El Concierto de San Ovidio* (1962), donde ya no hay una Fundación concreta, sino que el mundo entero se representa como tal. Y esa idea también es simbolizada por la imagen del ratón. Otro símbolo más para representar a Tomás y al ser humano que, sin querer saberlo, vive prisionero en la antesala de la muerte: << Berta.- (lo mira enigmática)No. (Breve pausa) Tú eres un ratoncito, y no lo aceptas [...] Este se llama Tomás>> (Buero, 2010:53)

El descubrimiento de la verdad llegará, finalmente, cuando la mentira ya no pueda sostenerse por sí sola y todos los indicios ya no puedan esconderse más. La *anagnórisis* (principio aristotélico) del protagonista se producirá cuando por fin descubra y reconozca en qué lugar se encuentra él y sus compañeros. La verdad resulta

⁵ Recordamos que Buero estuvo condenado a muerte en 1939

dolorosa, pero es necesaria para seguir avanzando. Tomás experimenta una recuperación progresiva, de la oscuridad a la luz, destruyendo ese halo de irrealidad que envuelve su vida para tomar una posición responsable y el lugar en el mundo que le corresponde.

La locura de Tomás es un subterfugio para salvaguardarse de la realidad, Asel es el Catalizador para que despierte, aunque sabe que, más allá de las paredes de esa celda hay otra celda, mucho más grande que encorseta la vida en unos parámetros y convencionalismos e injusticias que la sociedad decide y exige. Es verdad que Asel defiende un futuro que no es idílico, pero igualmente hay que vivir, aunque sea en una celda más grande. Además, el personaje distingue la violencia inevitable, para cambiar el mundo, de aquella violencia que nace de la crueldad gratuita. Todos pueden llevar un traidor o un verdugo en sus adentros; pero asumir el peligro es un principio para vencerlo.

Pensamiento y efectos de inmersión

Buero es un autor atemporal porque trata siempre temas del ser humano pero de calado universal, da igual la época en que esté situada la obra, el lugar o el tiempo, los temas que trata son universales encarnados en un caso individual (muerte, libertad, violencia...). Buero, sin embargo, tiene una característica, un rasgo distintivo: el final abierto de sus obras que arroja una luz de esperanza a tanta oscuridad. Y es con ese rayo que el espectador tiene la oportunidad de reflexionar sobre qué ha pasado y cómo se puede resolver el conflicto. La solución se encuentra del lado del espectador.

Buero juega al juego de saber y no saber y, como sucede en algunas de sus obras el que ve no siempre es el que sabe ni el ciego es siempre el ignorante. Tiene una concepción del sueño dicotómica: por una parte soñar es algo bueno, pero en exceso puede ser algo estéril y engañoso. Este juego de luces y sombras se da por igual en *La Ardiente oscuridad*, en *El Concierto de San Ovidio* y en la *Fundación*.

Por último destacar el efecto de inmersión que Buero propone en este drama: el condicionamiento del espectador que está supeditado a lo que Tomás ve. Es por eso que la acción nos coloca *in media res* para que el espectador vaya descubriendo, junto a Tomás, la verdad de los acontecimientos y ese descubrimiento se producirá cuando los objetos del escenario vayan cambiando su aspecto por el de aquellos que representan verdaderamente el lugar y así irá ocurriendo a lo largo de la obra hasta llegar a la verdad. Una verdad que se desplegará ante nosotros al mismo tiempo que ante Tomás.

Las referencias a *La vida es Sueño (1635)* y al *Quijote (1605)* son evidentes, obras en la que el regreso a la normalidad es paulatino hasta que la evidencia se impone definitivamente dejando al descubierto la triste realidad de los personajes. *La fundación* no es un drama de peripecias sino un drama situacional donde la tensión dramática se concentra en el último cuadro, además de dejar al espectador libre para que él decida si lo que ha visto es objeto de condena o no.

Buero es un psicólogo de la sociedad que traza un análisis del hombre. *La Fundación* plantea una reflexión de la vida opresiva en la cárcel que se extrapola a la urbana vista como una gran fundación, junto con las realidades que experimentan los diferentes personajes. Buero hace partícipe al espectador de la enajenación del ser

humano en esta sociedad. El engaño de los ojos se mezcla con el claroscuro de la ceguera intelectual que provoca que el mundo intente sobrevivir a su violencia por medio de la ignorancia y la impasividad de esta.

El concierto de san Ovidio (1962)

Entramos ya en la última de las obras que vamos a analizar. Estamos ante un texto dividido en sus tres correspondientes actos con una dramatización de hechos históricos ocurridos en 1771. Buero vuelve a plantear otra vez el tema de la ceguera, algo que ya hemos visto en las dos obras anteriores. En *La Ardiente Oscuridad* se propone por primera vez el tema de la ceguera, pero en un espacio reducido; En *La Fundación* la ceguera que se expone es una ceguera intelectual y, por último, la ceguera que se desarrolla en *El concierto de San Ovidio* es en una fundación mucho más grande que la de una Institución: el mundo exterior, la sociedad. Buero vuelve a proponer el tema de la ceguera, pero con diferencias notables; no tanto en el fondo, pero sí en la forma. Como hemos dicho, esta vez no habrá una fundación al uso, sino que los individuos lucharán con el estigma social de ser invidentes. Aquí los personajes viven en la gran fundación que es esta sociedad, cruel, violenta y mentirosa. Una sociedad ciega espiritualmente y que se burla de la ceguera física de los personajes. Buero desarrolla también la lucha de clases, otra dimensión para ahondar en el trasfondo trágico junto con una dimensión grotesca que imprime mayor dramatismo al conjunto de la obra.

Aspectos generales y personajes

Buero retrata una sociedad de hambre y ferias en un París otoñal de 1771, dieciocho años antes de la revolución francesa, en una sociedad con leyes corruptas que provocan la desigualdad entre los individuos. <<Piora.-(...)Francia pasa hambre y el hospicio también la sufre>> (Buero,1990:79). Buero vuelve a hacer hincapié en su idea de que el individuo está condicionado a causa del medio social, pero asimismo, este individuo tiene abierta la posibilidad de la elección personal, así que lo que intenta resaltar el autor es el sentido de la responsabilidad que tiene el hombre ante cualquier vicisitud: <<Valindín (ríe)...Tiempo de hambre, tiempo de negocios>> (Buero,1990:95).

Vamos a mencionar a los dos personajes protagonistas alrededor de los cuales se desarrolla la obra. Los dos personajes protagonistas son antitéticos y contrapuestos. Valindín es un personaje activo y David es un personaje contemplativo. Valindín actúa sin escrúpulos y se aprovecha de la miseria de los demás para su propio beneficio. Le interesa el poder y vive en una sociedad donde el linaje de sangre es sustituido por el dinero para otorgar privilegios a una clase: << Valindín.- (...) porque el dinero valdrá tanto como la cuna cuando sea hombre, ya lo verás. ¡Y tendrá dinero!>> (Buero,1990:97)

Por lo tanto, Valindín representa a la clase opresora con espíritu capitalista que explota a otra más pobre, siendo Valindín quien oprime a los ciegos, usados vilmente para su propio beneficio: <<Valindín.- Estos ciegos nos darán dinero>> (Buero,1990:80). Este personaje cosifica a los demás y los manipula, los convierte en objetos, en instrumentos grotescos para su fin. No solo él considera a los ciegos ignorantes, sino toda la sociedad menosprecia a estos pobres animalillos que lo único

que saben hacer es rezar: << *Priora.- (...) ellos han nacido para rezar mañana y tarde, pues es lo único en su desgracia, que podrán hacer siempre bien*>> (Buero,1990:78)

Valindín es capaz de recurrir a la violencia cuando si necesario, cuando algo puede desbaratar sus planes:

Valindín.- Pero quién te has creído que eres hijo de perra?(va a Donato y lo zarandea) ¿y tú, monigote?(Donato grita asustado por la súbita agresión) ¡ciegos, lisiados, que no merecéis vivir!(...) (Buero.1990.141)

La actitud de Valindín provoca a su alrededor un vacío social que es consecuencia de su trato con los demás, cuyo resultado es la soledad y el aislamiento.

David por el contrario, es lo opuesto a Valindín y ha creado una relación con sus iguales. Gracias a esa humanidad consigue el amor y la comprensión de Ariadna, algo, que Valindín desea con toda su alma, pero que finalmente no puede conseguir. David es un personaje contemplativo, junto con Ignacio, personaje de *En la Ardiente Oscuridad*, y tiene un modo muy particular de percibir la realidad. Es un personaje atormentado, ciego, soñador, disconforme con una realidad que le ha sido impuesta: ser el objeto grotesco de burlas en la orquestina de la feria. Él y sus compañeros son humillados bajo los insultos lanzados por el público mientras ellos resisten en su oscuridad perpetua. El cuadro esperpéntico recuerda la deformación de las obras de Valle-Inclán.

David es optimista y quiere demostrar a los demás que los ciegos son seres humanos y no animales: << *David.-(...) ¡hay que convencer a los que ven de que somos hombres como ellos, no animales enfermos!*>> (Buero.1990.89)

David tiene que luchar y asumir su realidad y aquella impuesta por los otros, el menosprecio y el poco valor que le otorgan por ser ciego; es decir, ser considerado con sus compañeros seres inferiores y marginados, incapaces de hacer cualquier cosa , incluso de amar. David es el héroe trágico que lucha ante la adversidad:

Ariadna.-Pero vosotros... ¿amáis? (Buero,1990:113)

David.- (...) los ciegos no somos hombres: este es nuestro más triste secreto. Somos como mujeres medrosas (...) nos convertimos en payasos (...)
(Buero,1990: 157/158)

De hecho, los invidentes están condenados al ostracismo, al exilio de toda esperanza, aunque David quiere convencer a los demás que ellos son hombres y no animales, ni perros amaestrados ni están enfermos, a pesar de lo que la sociedad piense; pese a ello, no recibe la comprensión de otros compañeros que comparten la misma tara física. David, como soñador que es, desearía con una orquesta de verdad y se opone totalmente y se enfrenta a la actitud conformista de sus compañeros: << *David.- (vibrante) ¡Estáis muertos y no lo sabéis! ¡Cobardes!*>> (Buero,1990:91).

Destacamos la figura de Ariadna, una prostituta al servicio de Valindín. Su postura inicial es reticente con la llegada de los ciegos: pero, poco a poco, se va dando cuenta que ella está más cerca del pensamiento de David que el de Valindín y finalmente se enamorará de él hasta las últimas consecuencias.

Otra figura importante en esta obra es la de Valentín Haüy. Su aparición se produce en dos momentos cruciales. En primer lugar, cuando la concertina está en marcha, él es el único que ve el carácter grotesco y esperpéntico de la escena:

<< Valentín Haüy.-*Dádsela a los ciegos. ¡Si vieran qué espectáculo para ellos!*>> (Buero,1990:148)

<< Valentín Haüy.- (...) *¡He dicho que si vierais, el público sería otro espectáculo para vosotros! ¡No lo olvidéis!* (Buero,1990:149)

En segundo lugar, Valentín es como una especie de conciencia que se levanta para denunciar lo que está sucediendo. Tanto en el momento de la escenificación grotesca como en el epílogo final, en el que cuenta lo que le pasó a uno de los ciegos treinta años atrás. ¿Quién asume su muerte? ¿Quién la rescata? Valentín nos indica un camino distinto hacia la dignidad del hombre libre usado como elemento de reflexión para que los espectadores saquen las conclusiones pertinentes. Es la voz que se alza invitando al público a meditar y razonar sobre lo que está pasando o ha pasado en escena.

Por lo tanto, entre estos dos personajes principales (Valindín/David) descansa todo el peso de la acción dramática. Ante el espectador se muestran las dos personalidades claramente contrapuestas. Mientras que uno es el tirano dominador, el otro se encuentra en el extremo opuesto, por su rebeldía. Se produce un enfrentamiento inevitable en el que el resultado nos descubre la tragedia de una libertad imposible. Así pues el rebelde, en vez de convertirse en un personaje libre, se transforma en un asesino.

Con este final trágico, quizá él no encuentre la libertad, pero otros alcanzarán aquello que les habían vetado porque su lucha lo ha hecho posible. La muerte de Valindín a manos de David es significativa en tanto que esta lucha por su libertad y por su dignidad para realizarse como ser humano, en una sociedad que abusa, se burla y le menosprecia por su condición de ciego.

Luz y oscuridad

Si nos centramos en los efectos de inmersión, Buero vuelve a utilizar el mismo que ya eligió *En La Ardiente Oscuridad* (1950), la ausencia de luz total:

Acotación.- (...) En ese momento David lanza sus rápidas manos al farol, lo abre y apaga la candela con los dedos. Oscuridad absoluta en el escenario (...) (Buero,1990:183)

Buero vuelve a este efecto para sumergir al público en la oscuridad total, mediante una inmersión absoluta en el mundo de la ceguera, buscando que el público se sensibilice, sienta y empatice con lo que está ocurriendo en escena y en el interior de los personajes, tanto de David como de Valindín.

El efecto de inmersión no es solo un recurso técnico y Buero recurre a estos efectos para adentrarnos en la conciencia de los personajes, y para que reconozcamos en nosotros nuestra propia ceguera o locura. Es decir, que en la inmersión psicofísica podamos tener la experiencia de vivir el proceso trágico hasta la *anagnórisis*, la cual nos llevará a nuestra propia *Katharsis*.

Por último comentar algo que es inherente a la obra de Buero y que ya se ha analizado en las piezas anteriores y es la importancia que Buero concede a la luz. Una gradación que se va produciendo a medida que concurren las escenas hasta llegar al deseado efecto de inmersión. El drama de Buero se apaga lumínicamente al igual que la institución o el alma de los personajes. No todo es oscuridad y muerte; pues como siempre Buero deja un hálito de esperanza para aquellos que necesitan redimirse ya sea con la luz de las estrellas o la luz de la verdad.

Conclusiones

Antes de concluir, nos gustaría subrayar que el estudio del componente trágico en Lorca y Buero se ha reducido a tres obras de cada autor. El terreno se acota porque así como tenemos una extensa y prolija obra en Buero, (algo más de treinta textos); en García Lorca, en cambio, se reducen a tres solamente, *Bodas de Sangre* (1932) *Yerma* (1934) y *La Casa de Bernarda Alba* (1936). No sabemos qué habría ocurrido si el poeta no hubiese sido asesinado y hubiera podido continuar con su línea de creación y a qué nuevas formas teatrales hubiese llegado. Así pues, nos tenemos que ceñir a lo que nos dejó en herencia y sacar conclusiones de estas piezas trágicas que se distinguen de toda la obra lorquiana por su diferenciación genérica (cómico, guiñoles..).

En el caso de Buero Vallejo, la elección de estas obras ha seguido una línea de pensamiento concreta. A pesar de que Buero tiene una producción extensa, creemos que *En la Ardiente Oscuridad* (1950) es la catapulta inicial que articula el pensamiento bueriano como paradigma estético y como concepción de su pensamiento. A partir de ahí, de la primera obra que trata el tema de la ceguera y los contrastes de luz y oscuridad, se ha pretendido seguir una línea estética eligiendo tres dramas con un desarrollo similar, *En la Ardiente oscuridad* (1950), *La Fundación*(1974) y *EL concierto de San Ovidio* (1962). Así pues, con las tres obras de Lorca y las tres piezas dramáticas de Buero se ha procurado buscar los rasgos característicos que determinan la visión trágica tan particular en cada uno de ellos.

En primer lugar, es conveniente destacar la diferencia sustancial que encontramos entre el concepto de tragedia y drama, ya que una de las preguntas que formulábamos al principio era si Lorca Y Buero escribían tragedias o dramas. La diferencia entre ambos géneros podría resumirse en que la tragedia se contextualiza en lo mítico, poético e irreal, donde los personajes son guiados por el *fatum*, estando sus vidas prescritas; mientras que, el drama se estructura en el aquí y en el ahora, en lo social, en la realidad doméstica que se vive en el momento y en una forma alejada del verso. Por lo tanto, ¿Quién de los dos escribe tragedias propiamente dichas? Ninguno de los dos. La verdadera tragedia ática pertenece a Grecia y a los griegos puesto que fueron ellos los creadores quienes la cultivaron ateniéndose a sus normas, ahora bien, si comparamos los textos analizados con las características de las tragedias griegas, vemos que Lorca se acerca mucho más a lo que se podría considerar "tragedia", aunque siempre desde una distancia prudencial. Lorca mantiene elementos de la tragedia clásica en sus obras, sus ceremonias, sus coros y las canciones que impregnan de carácter trágico, poético y ritual sus textos. Estaríamos hablando solamente de las dos primeras piezas, *Bodas de Sangre* (1932) y *Yerma* (1934) porque en *La Casa de Bernarda Alba* (1936) se produce un cambio radical, ya que Lorca utiliza la prosa como medio para articular su texto. En esta obra el poeta le da menos protagonismo a la canción y al verso, de manera que la rima desaparece.

En Buero, sin embargo, no hay lírica, ni verso, ni coros, algo que aleja al autor de las creaciones de Grecia, pero sí encontramos en sus obras conceptos que aparecen en la *Poética* de Aristóteles, de cómo debía ser una pieza para considerarse tragedia. Aunque la obra de Buero no contenga todos esos preceptos, sí que podemos descubrir la presencia de algunos de ellos como la *anagnórisis*, la mimesis, el *pathos* o la *Khatarsis*.

Los dos autores tiene una visión trágica concreta planteada desde una perspectiva distinta, ambos se acercan desde dos ángulos diferentes y se dirigen hacia un mismo punto, al elegir un género que los distingue de los demás autores teatrales del siglo XX. Entonces, ¿escriben tragedias o dramas? Creemos que denominarlas tragedias no sería del todo acertado puesto que, solo los clásicos tendrían esa licencia (Shakespeare, Calderón...), pero sí podemos afirmar que Lorca y Buero escribieron dramas trágicos. Dramas porque representan el aspecto social y rural de la sociedad de su tiempo en un plano simbólico-realista; y trágicos, porque siguen una línea de pensamiento basado en aspectos de la tragedia ática.

Una vez aclarado que estos dos autores escriben dramas de corte trágico, nos acercamos a la *Poética* de Aristóteles (siglo IV). Según el filósofo griego, para que una tragedia fuese considerada como tal, debía partir de unos principios básicos, y observar conceptos como mimesis, verosimilitud, catarsis, pathos, o anagnórisis, entre otros.

En relación a la mimesis, percibimos una gran dificultad a la hora de concretar el concepto. A pesar de haber sido objeto de estudio por parte de los expertos, no se ha llegado a una única interpretación, ya sea porque la *Poética de Aristóteles* está inconclusa o bien por la misma dificultad que entraña el término susceptible de poseer diversas interpretaciones.

Según el filósofo griego, la mimesis es la representación de las pasiones humanas planteadas con verosimilitud, de esta manera se crea una copia de la realidad. García Lorca y Buero Vallejo parecen mimetizar muy bien la realidad, construirla y moldearla bajo su mirada personal, siempre dotada de cierta credibilidad (Recordemos que *La Casa de Bernarda Alba* (1936) es una hipérbole de la realidad). Así se pretende destacar ciertos rasgos para que el espectador reconozca en esa realidad⁶ las acciones humanas y pueda identificarse con los personajes. Dentro de esta verosimilitud encontramos la imagería y el simbolismo, recursos del que ambos dotan sus textos, cada uno con sus características particulares.

Asimismo, en ambos autores, destacan conceptos como la catarsis (*Katharsis*) o el sufrimiento (*Pathos*). En los seis textos analizados podríamos afirmar que se busca liberar la emoción y la tensión acumuladas permitiendo el fenómeno catártico. El final trágico de los protagonistas conduce a una implicación emocional en el espectador que es liberada y así el público puede transformar esta emoción en otras dos: piedad y temor (mostrado en la *Poética*).

Por lo tanto, tenemos la catarsis como colofón final, pero no sin antes ser el producto del *Pathos* o del sufrimiento del protagonista. La novia, Yerma, Adela, Ignacio, Tomás y David se debaten en su sufrimiento interior, un proceso trágico que conlleva finalmente la muerte de estos personajes. La diferencia entre los destinos de los seis protagonistas es que unos son dominados por el *fatum* y otros por sus propias decisiones. El camino en todos los protagonistas es duro, triste y trágico.

Otro aspecto que los caracteriza, sobre todo en Lorca, es que la acción se desarrolla en un contexto familiar. En sus tres piezas trágicas el motor dramático se desarrolla en la familia, así se cumple lo que Aristóteles proponía: que los

⁶ Realismo no entendido como la estética que surgió en la segunda mitad siglo XIX

acontecimientos debían suceder preferiblemente en el seno familiar para dotar de mayor tragicidad al texto. Buero incluye su acción entre personajes que tienen lazos en común aunque no en las tres aparece la familia como núcleo de la acción dramática, solo en el *Tragaluz*.

Un rasgo fundamental de Lorca que lo separa de Buero es la utilización de otros géneros dentro de la obra teatral, como la canción o la poesía, así como su propuesta del coro (Lavanderas/Leñadores /Penitentes). En *Bodas de sangre* y *Yerma* se alternan versos, música y canto. En cambio, en *La Casa de Bernarda Alba* se produce un giro estilístico y aparece la prosa como rasgo distintivo. La canción y la poesía quedan relegadas a un segundo plano produciéndose un cambio estético en su última creación, pero en sus dos obras trágicas anteriores, el autor granadino se acerca mucho más a la tragedia ática; mientras que, en *La Casa de Bernarda Alba* conserva rasgos de esa visión; pero otorgando la supremacía a la prosa como vehículo para desarrollarla. Aparece el coro solar, en contraposición a la oscuridad de la casa, remanente de la tragedia clásica.

Buero Vallejo, en cambio, no utiliza el verso para dar forma a su acción dramática, no incluye ritos o ceremonias, ni incluye coros ni cantos, pero sí algo que lo hace único: los efectos de inmersión. Esos contrastes escénicos y lumínicos intentan acercar al espectador a su obra y abren otra línea de pensamiento que hace partícipe al espectador y lo obliga a reflexionar y decidir.

La *anagnórisis* también es un recurso que aparece en la obra de ambos dramaturgos. Por ejemplo en el reconocimiento de Tomás, por ejemplo, al ver que en realidad en su ventana hay barrotes y que su cómoda Fundación no es más que una violenta cárcel o cuando El Novio descubre que La Novia se ha fugado con Leonardo y entonces ve claro lo que debe hacer. Estos reconocimientos de los protagonistas son destellos de luz que se producen en el interior de los personajes y que provocan que sus acciones se encaminen hacia un final, en el caso de García Lorca hacia uno inevitable. En Buero Vallejo, el personaje toma una decisión consecuente con sus pensamientos, y sus actos se dirigen a la decisión que ya habían planeado previamente.

Y, por último, aunque no por ello menos importante, cabe destacar la importancia del destino o del *Fatum*, algo característico en la tragedia griega y que Lorca hereda, pero que en Buero se transforma en una visión más moderna. En su teatro, los dioses o el *fatum* dejan de ser quienes deciden la suerte del hombre que pasa a regir su propio destino. Esta es, sin duda, una de las grandes diferencias en ambos dramaturgos. En suma, en las obras lorquianas analizadas, el destino tiene un papel primordial en la vida de los personajes. Los protagonistas se ven dominados por las fuerzas de la naturaleza y por el *fatum*, que los conduce a su destino de forma ineludible, de manera que cuanto más quieran evitarlo, más cerca estarán de cumplirlo. Ponemos de ejemplo la Luna en *Bodas de Sangre*, una presencia mítica que simboliza la muerte y que acompaña y conduce a los protagonistas a un final trágico imparable.

Buero es totalmente opuesto a la idea de que el destino del hombre está escrito y controlado por los dioses o presencias míticas. Este dramaturgo tiene una visión más antropológica y dota a sus personajes de la posibilidad de enmendar los errores o que otros, a través de ellos, puedan hacerlo. Mientras que en Buero los personajes controlan

y forjan sus propias decisiones, los entes de ficción lorquianos son arrastrados sin compasión hacia un final imposible de evitar.

Al realizar un análisis profundo se intuye con cierta claridad que ambos autores debían conocer La *Poética* aristotélica (siglo IV). Si bien no aparece toda la terminología que Aristóteles argumentó en su ensayo, sí que se manifiestan aquellos rasgos más importantes para construir una tragedia y que cada uno de ellos utilizó bajo su visión personal.

Adentrándonos en la teoría de Nietzsche y dividiendo el teatro entre apolíneo y dionisiaco, afirmamos, sin ningún tipo de duda que el hacer de Lorca es dionisiaco y el de Buero, apolíneo. Sabemos que los dos términos son inseparables y están unidos irremediablemente, pero aun y así, siempre sobresale uno por encima del otro según el autor y la concepción que tenga del teatro. ¿Por qué Lorca es dionisiaco y Buero apolíneo?

El teatro lorquiano tiene rasgos dionisiacos evidentes como la presencia de la lírica, la poesía, el verso, las pasiones desatadas, el sexo, el destino...; Buero, en cambio, es apolíneo, pues en sus obras no hay lírica, ni poesía, ni verso, tampoco el *fatum*, y sus textos están escritos en prosa, rasgo apolíneo por excelencia. El verso es algo característico que pertenece a Dionisio, mientras que la prosa es considerada expresión propia de Apolo. Ahora bien, según Nietzsche, ninguno de los dos conceptos puede sobrevivir sin el otro.

En tiempos de la Grecia clásica, la tragedia estaba constituida solamente por el coro y la música, algo totalmente dionisiaco, pero con la llegada de la prosa, la tragedia adoptó en su forma rasgos apolíneos; en consecuencia, en la tragedia griega se acabaron combinando parte de los dos aspectos. Lorca y Buero también comparten algunas características, es decir, la obra de Lorca, a pesar de ser dionisiaca, tiene rasgos apolíneos y Buero, a pesar de ser apolíneo, tiene trazas dionisiacas.

Bodas de sangre y *Yerma* son obras dionisiacas con partes apolíneas (la prosa). Encontramos ceremonias o rituales, canciones y bailes, verso y poesía...; todo ello se engloba en el mundo del dios Dionisio. Pero, en *La casa de Bernarda Alba*, la parte dionisiaca se reduce y se hace apolínea con la prosa. En suma, en una visión de conjunto e incluyendo *La Casa de Bernarda Alba*, pensamos que las tres piezas trágicas del autor granadino son de corte dionisiaco porque, aunque Lorca utiliza la prosa como forma ello no impide que el contenido de esa prosa pueda ser dionisiaca.

Buero Vallejo, sin embargo, es apolíneo. La forma estética de su teatro es razonable, correcta, posible. Al contrario de García Lorca, Buero Vallejo tiene trazas dionisiacas. El primer rasgo es los *efectos de inmersión*.⁷ Estos efectos son la parte dionisiaca porque Buero trata que el espectador sienta y padezca lo que el protagonista experimenta. Podríamos decir que lo dionisiaco concierne a los asuntos que se barajan en el pecho y en el bajo vientre y lo apolíneo, a los asuntos que preocupan en la cabeza. Por ese motivo, los efectos de inmersión son dionisiacos, dado que inducen al espectador a sentir la locura del no poder ver.

⁷ Recurso denominado así por R. Doménech, consistente en sumergir al espectador en escena para que pueda llegar a sentir lo mismo que el personaje. Buero Vallejo utiliza diferentes métodos.

El segundo rasgo dionisiaco se encuentra en los personajes contemplativos. Parece una contradicción, pero son estos mismos personajes quienes se embriagan de sueños, se emborrachan de esperanza y mueren (o matan) por sus ideales. Ignacio, por ejemplo, es un personaje contemplativo, pero hasta su mismo nombre tiene rasgos dionisiacos. En consecuencia, podemos afirmar, sin ningún tipo de duda, que los dos autores se diferencian por el carácter apolíneo o dionisiaco de sus obras, pero ambos comparten características del uno y del otro. No solo queremos referirnos a los dos autores diferenciándolos por sus rasgos estilísticos. Lorca no se vuelve apolíneo por escribir en prosa o Buero, dionisiaco por utilizar efectos para sumergir al espectador en la escena. Apolíneo y dionisiaco deben ser entendidos también como una actitud, como una forma de observar el mundo. García Lorca es emoción; Buero Vallejo, pensamiento. Lorca escribe para que sientas, Buero para que pienses, destacando la importancia del contenido como autor que denuncia y critica la sociedad con su teatro comprometido.

En resumen, los dos autores escriben en una época convulsa, ambos con una visión trágica del hombre muy particular. Para Lorca, el destino es quien marca el ritmo de los pasos del hombre; para Buero, es el hombre quien marca el ritmo de sus propios pasos. Son dos miradas distintas del espíritu trágico de la vida, dos propuestas diferentes que comparten rasgos que al mismo tiempo unen y distinguen a ambos autores. Los dos experimentan en el género teatral y sus ideas divergen en el plano estético y formal: los dos reformulan la idea del teatro con sus creaciones cargadas de crítica y profundidad. Así que, mientras García Lorca retrata exagerando, Buero Vallejo hace denuncia social. Ambos observan al ser humano bajo su filtro personal y esbozan su retrato personal del hombre. Lorca puede parecer más mítico y lejano, pero Buero se basa en lo doméstico y cercano, tendiendo una mano al hombre y dejándole escoger su propio camino. El autor pretende provocar un debate interno, pero siempre del lado de la reflexión y el pensamiento. García Lorca sin embargo enfoca ese misterio desde la perspectiva de la emoción, del destino escrito e inevitable; mientras que uno es más lírico, el otro es más prosaico; si el primero es más pasional, el segundo más cerebral; pero no obstante, lo dicho, todos y cada uno de los protagonistas comparten esa actitud trágica ante la vida, el mundo les niega aquello que tanto anhelan: el amor y la libertad.

Claramente García Lorca y Buero Vallejo comparten en su teatro esa visión trágica tan particular del hombre, además de aportar sensaciones nuevas e ideas frescas para que el teatro siguiera siendo un género vivo, crítico y de carácter universal.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *El Arte Poética*. Madrid. Ed. Austral. (1979).
- Aristóteles. *Retórica y Poética. Textos filosóficos*. Barcelona. Ed. Laia. (1985).
- Barros Casares, Manuel. *La Voluntad de lo trágico*. Suplementos. Revista de Filosofía (1993).
- Boscán de Lombardi, Lilia. *El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega*: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_016.pdf
- Buero después de Buero. Ed. Junta de comunidades de Castilla-La Mancha (2003). (Ed. Monografías 18)
- Buero Vallejo, Antonio. *El concierto de san Ovidio*. Madrid. Ed. Castalia. (1971).
- Buero Vallejo, Antonio. *En la Ardiente Oscuridad*. Madrid. Ed. Espasa Calpe. (1997).
- Buero Vallejo, Antonio. *La Fundación*. Ed. Austral. Madrid (2010).
- Buero Vallejo, Antonio. *La fundación*:
http://www.avempace.com/file_download/3365/LA%2BFUNDACION%2BDE%2BANTONIO%2BBUERO%2BVALLEJO.pdf
- Callejas, José María. *Aproximación al teatro filosófico de Buero*:
<http://eprints.ucm.es/9072/1/T30958.pdf>
- Carrascón, Guillermo. *La concepción del Coro en Bodas de sangre*:
<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista1/testi/Lorca2.asp>
- De Paco, Mariano. *El Concierto de San Ovidio y el teatro de Buero*:
<http://revistas.um.es/analesfh/article/view/57471>
- Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid. Ed. Gredos. (1973)
- Doménech, Ricardo. (ed.) *La casa de Bernarda Alba y el teatro de Federico García Lorca*. Madrid. Cátedra/Teatro español, 1985.
- Doménech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Monografías Resad. Madrid (2008).

Edwards Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid. Ed. Gredos. (1983).

La tragedia Griega:

<http://iesunivlaboral.juntaextremadura.net/web/departamentos/latinygriego/RECURSOS/griego/teatro/LA%20TRAGEDIA%20GRIEGA.pdf>

García Lorca, Federico. Conferencia: Charla sobre teatro. Madrid, (1935): <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001201.htm>

García Lorca, Federico. *Yerma*. Madrid. Ed. Cátedra. (2002).

García Lorca, Federico. *Teatro completo*. Argentina. Ed. Losada. (2013).

Jurado Domínguez, Purificación. Análisis *En la Ardiente Oscuridad*. Revista digital (2004): <http://revistas.um.es/analesfh/article/view/57471>

Nietzsche, Friedrich. *El naixement de la tragèdia*. Barcelona. Ed. Vagueries. (2011).

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Ed Aldesiara. (2010).

Rodríguez Adrados, Francisco. *Las tragedias de García Lorca y los griegos*: <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/ea0c3029771293c49607f78898a8dcd.pdf>

Sobejano, Gonzalo. *Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia*:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/buero-vallejo-ante-la-muerte-de-la-tragedia--0/html/ff809c14-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica Literaria*. Madrid. Ed. Ariel literatura y crítica (2002).