Barrio

Apuntes para un modelo de análisis dramático: *La casa de Bernarda Alba*, una "tragedia de carácter"

Fernando Martínez Monroy

Cuando se piensa en el teatro español del siglo XX las referencias positivas remiten inmediatamente a García Lorca o a Valle-Inclán. Por esta razón, en un capítulo titulado "La invisibilidad del teatro español",[1] Francisco Ruiz Ramón se queja con indignación del maltrato de la crítica europea hacia el resto del teatro español contemporáneo. Maltrato que tiene su modo de expresión en una firme ignorancia y falta de interés hacia la fecundísima producción teatral española de este siglo, mientras que por otra parte –afirma– se atiende, se estudia y se da importancia a autores medianos de otras nacionalidades que, evidentemente, siempre serán menos prolíficos.

Lo que puede aventurarse es que, además de los dramaturgos citados, hay un segundo grupo con referencias negativas encabezado por Echegaray y Benavente, y secundado por una serie de autores hoy olvidados en Hispanoamérica pero que, en su momento, formaron parte del espectáculo comercial obligado de los teatros de habla hispana a principios de siglo. Un tercer grupo de dramaturgos de la época está constituido por Unamuno, Pérez Galdós, Azorín, etcétera, autores no comerciales con planteamientos temáticos sociales y filosóficos valiosos, pero cuyos recursos dramáticos deficientes impidieron su triunfo en la escena.[2]

Posteriormente, el silencio hacia el exterior producido por la dictadura tuvo consecuencias no sólo para el intercambio cultural internacional, sino para la creación de la dramaturgia española. La creación dramática en España, aunque prolija, nunca ha sido fácil. Se hace referencia a la creación más allá de los fines comerciales que a partir de Lope de Vega, frente a la censura inquisitorial y durante el franquismo surtió a los teatros de la mercancía espectacular diseñada a la medida del gusto del espectador y conceptualmente no peligrosa para ningún interés: gubernamental, empresarial ni autoral. Si se analizan obras importantes en su momento como *La muralla* (1954), de Calvo Sotelo; *Las meninas* (1960), de Buero Vallejo e, incluso, *La camisa* (1962) de Lauro Olmo, o bien se encuentra el lector con un planteamiento moral-católico que atañe sólo a España y a su momento, referido a cuestiones de conciencia y su resolución en cuanto a procedimiento ritual, en la obra de Calvo Sotelo, o bien se percibe una audacia limitada por la cautela a que obliga una censura que es preciso tomar en cuenta para poder estrenar. Todas las obras "atrevidas" de este periodo, a fin de cuentas, lograron esquivar el mecanismo de censura: *Las*

Fernando Martínez Monroy. Candidato a Doctor por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado en diversas revistas especializadas como *Tramoya* de la Universidad Veracruzana

meninas o *La camisa* fueron estrenadas con posterioridad a su creación. Sin embargo, su estreno hace evidente que a pesar de todo sus autores contaban ya con el mecanismo censor desde la concepción de las obras.

En la crítica de su momento, Echegaray y Benavente fueron considerados como autores *clásicos* y sus obras como obras maestras. Sin embargo, una verdad lamentable es que ni Echegaray ni Benavente obtuvieron el premio Nobel –1904 y 1922, respectivamente– por sus virtudes literarias, pues contemporáneos suyos había con obras que hoy y ya entonces eran consideradas valiosas tanto por sus valores estéticos como conceptuales. Ibsen (1828-1906),[3] el padre del teatro moderno, Strindberg (1849-1912),[4] Chéjov (1860-1904),[5] etcétera, fueron autores contemporáneos valiosos, autores de obras maestras, es decir, ejemplares y paradigmáticas para el desarrollo del teatro occidental del siglo XX y que, sin embargo, nunca obtuvieron reconocimiento de la Academia sueca como los dos autores españoles a quienes hoy nadie recuerda fuera de su país, con excepción de los estudiosos hispanistas, muchos de los cuales, desde una mentalidad estético-conceptual, coincidirán en juzgarlos como *valores negativos*[6] –si utilizamos los términos de Ramón Pérez de Ayala– para la escena española; otros, desde la mentalidad historicista, considerarán que son importantes pues, además de ser la voz de su momento, aportaron los cimientos de la nueva dramaturgia, la de García Lorca y Valle-Inclán, creada como reacción contra la de aquéllos. Sin embargo, es necesario reconocer que la importancia de una obra, cuando ha sido concebida por valores no estéticos, finalmente terminará siendo intrascendente excepto como testimonio de su momento histórico particular. Las grandes obras trascienden sus momentos y sus sociedades, y la razón de su supervivencia es su actualidad temática y su cualidad estética.

En 1926, Ricardo Baeza se extrañaba de que un ambiente teatral tan *rico* y tan activo como el madrileño haya decaído tanto en el espacio de unos pocos años:

> Y este hecho del alejamiento creciente del público y de la soledad progresiva del teatro es cosa que pueden comprobar cuantos tengan una experiencia teatral de quince o veinte años. Sin ir a los buenos tiempos del drama romántico, ni a los del apogeo de Echegaray, recuérdanse los últimos años de éste[...] la lucha y la victoria de Benavente, y su vuelta resonante a la escena con *La malquerida*; la aparición de Marquina, el orto de Villaespesa, etcétera, hasta los años primeros de la guerra en que comenzó rápidamente la descomposición, y se advertirá la diferencia.[7]

Sin embargo, ninguno de los autores señalados por Baeza es lo que se puede llamar hoy un autor *valioso*; su *importancia* es histórica y referida a su momento. La descomposición a la que Baeza hace referencia no es otra cosa que la crisis natural surgida de los que resultaron ser "falsas promesas" para la escena española. Echegaray y Benavente, no obstante sus premios Nobel, han supuesto con el paso de los años un fraude artístico,[8] un inconveniente cultural, sobre todo para aquellos que los tomaron como modelo de creación guiados por el prestigio del reconocimiento internacional a sendas obras escritas en español; no es superfluo recordar que su influencia afectó no sólo a España sino a Hispanoamérica completa. Distinto es, por supuesto, el caso de los que "reaccionaron" contra ellos y que, sin embargo, no lograron imponerse al malacostumbrado y mimado público español:

> Dramaturgias pletóricas de futuro, surgidas en el momento histórico preciso, que ponían en cuestión, en rigurosa dialéctica cultural con su presente, formas teatrales sin futuro, son «invisivilizadas» en el seno de una sociedad cuya memoria colectiva, lastrada hasta la náusea por un pasado –real o imaginario– nunca creadoramenta asimilado, las niega y las anula (Valle-Inclán), las adultera y folkloriza (Lorca), las reduce y cuestiona (Buero Vallejo), las prohíbe y expulsa (Arrabal) o las ignora y enmudece (Martín Recuerda, Riaza, Miras). Cuando, por fin, los autores son aceptados y proyectados en el espacio público como clásicos contemporáneos –Valle-Inclán o Lorca– en virtud de una política cultural de recuperación o de rescate,[9] sus respectivas dramaturgias, precursoras, en el momento de su aparición, de los movimientos dramáticos de la modernidad que cuentan en el teatro del siglo XX ya no pueden figurar más que como –si se me permite la expresión– *post-precursoras*.[10]

Marquina, Benavente, Echegaray, Villaespesa, aportaron movimiento a los escenarios que abastecían con regularidad, sobre todo en el caso de Benavente, lo cual no quiere decir otra cosa que su presencia fomentó y mantuvo *valores negativos* debido a la influencia que ejercieron y el sistema teatral que nutrieron y colaboraron a mantener en detrimento de los verdaderos valores; aquellos dramaturgos no imbuidos del espíritu comercial crearon un teatro que, por circunstancias sociales, no fue comprendido, Valle-Inclán, o que hechos históricos cortaron de raíz, García Lorca. Tal realidad resulta un hecho absolutamente comprobable hoy. Hecho que, por otra parte, no resta mérito a la obra de todos aquellos autores como documento sociológico e histórico. Mientras tanto es notable la presencia constante en los escenarios internacionales, así como la cantidad de bibliografía especializada que generan García Lorca y Valle-Inclán al lado de autores como Ibsen, Pirandello, Miller u O'Neill. Esto habla de un *canon dramático occidental* que absorbe a unos y desecha a otros; aunque sería mejor decir que unos han *asimilado* y otros no:

> existen esquemas generales y estructuras permanentes que fundamentan la unidad del fenómeno dramático en Europa: se las encuentra en estado puro, si así puede decirse, desde la antigüedad grecolatina hasta la época clásica, y las múltiples revisiones que han sufrido después no han cuestionado sus elementos constitutivos.[11]

Ese *canon*, que de ninguna manera es una fórmula de creación *a priori*, sino esquema crítico, método analítico, instrumento de comprensión de la organicidad del texto dramático, *a posteriori*, está constituido por la figura del género dramático. Éste, en tanto que método crítico, ha sido derivado, a su vez, de una concepción arquetípica de la realidad y de unos recursos técnicos contenidos en el talento del dramaturgo. Se habla de concepción arquetípica pues el teatro, desde su origen, ha sido creado mediante concepciones generales constantes, significativamente pocas y precisas. Cada nueva obra representa una *actualización* del modelo de ficción conscientemente en parte, inconscientemente, en gran medida, asimilado de la realidad.

La figura genérica se establece a partir de las *obras maestras* y contiene en forma sintética a todas las grandes obras de cada género en particular. Al ser una *figura sintética* resulta también ser una clave de comprensión de las relaciones convencionales (reglas o normas de la creación, no pactadas, no diseñadas *a priori*)[12] que lo definen. Dicha figura sintética, también se establece como un *criterio de armonía* pues supone un modelo ideal, un parámetro comparativo, que hace evidente la originalidad y los aciertos o defectos de cada drama.[13]

El género constituye también una *guía de lectura* que permite avanzar sin recapitulaciones constantes de las convenciones o normas de cada especie, pues "buscar el género consiste en leer el texto, aproximándolo a otros[...]"[14] No es el objeto de la teoría de los géneros etiquetar, sino clasificar en torno a la realidad y la dinámica de cada tipo de obra, marcar diferencias entre los diversos tipos de drama y señalar el mecanismo general y aquel definitorio de cada especie para, de ahí, avanzar directamente hacia la singularidad de cada obra:

> La identificación y análisis de los sistemas productivos de sentido puede extenderse a la comparación del texto con otros textos materialmente homogéneos. En otras palabras, insertar la obra en la tradición, si existe. Así LCBA se clarifica si consideramos la larga historia desde el romanticismo, y más recientemente desde Valle-Inclán y Benavente del drama o tragedia rural en España.[15]

Continúa Tordera:

> Tal vez por ello sea conveniente advertir que al proponer esta noción en el fondo pensamos más bien en el diseño de sistemas productivos de sentido cuya fuerza teórica resida en que abstraen elementos de la realidad mediante procesos icónicos. En una palabra, un texto concreto se entiende completamente cuando lo ponemos en relación con el resto de 'textos' de su universo de significación. (p.193)

Es decir, con el género dramático. La abstracción genérica es posible debido a la técnica estricta que la realización de una obra teatral requiere. El tiempo de representación, los actores en la escena, el ritmo, la intensidad emotiva de la situación y el desarrollo de la trama obligan al dramaturgo a ceñirse a una serie de convenciones ineludibles debido al peligro de que la obra resulte ineficaz.[16]

La dificultad para aceptar la realidad de la organicidad genérica radica en la no distinción de las dos grandes dimensiones que existen en la esencia de los dramas, una dimensión general (estético-conceptual) que se ha mantenido constante desde Esquilo hasta Arthur Miller, y una dimensión histórica que se va modificando según las necesidades de cada época y sociedad.[17] Por eso, en un sentido puede hablarse de la tragedia como una constante, pero además puede hablarse de la tragedia de cada época como una realidad diferenciada y aun de la obra particular de cada autor sin que ello afecte a su dimensión general.[18]

Federico García Lorca crea dentro de ese sistema, lo mismo que Valle-Inclán. Esto quiere decir que sus obras son comparables con las de Sófocles, Shakespeare o Miller. Lorca es además el gran autor realista español de este siglo. Su trilogía formada por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* (LCBA) constituye una de las pocas muestras de *realismo trágico* en su país junto a *La Celestina* y *La vida es sueño*. Se hace referencia al *realismo* como *estilo*, es decir, como concepción de la realidad y como técnica o proceso de creación, no como corriente histórica.

En su acepción de *estilo*, el realismo se caracteriza por la *probabilidad* del material elegido, es decir, que lo que allí ocurre y los personajes que ejecutan las acciones forman un mecanismo de *causalidad*, es decir, un encadenamiento lógico de hechos, una secuencia previsible de *causa-efecto*.[19]

> Esta idea de lo *probable* ha sido sin duda muy fértil en cuanto a sus diferentes aplicaciones dentro de la literatura, tanto que, cuando nos referimos al realismo como corriente literaria, está implícita ya la idea de una selección de hechos probables que han de darnos inevitablemente la equivalencia con la realidad. Esto viene al caso a causa de la generalización aristotélica *referente tanto a la comedia como a la tragedia: nutridas ambas de sucesos probables*, resultan lógicamente géneros realistas.[20]

El realismo se completa además con un retrato de carácter psicológicamente complejo. La trama obedece al carácter que, sumergido en una circunstancia determinada, responde a los estímulos externos para ser explicado y comprendido a través de sus actos.

Basta una obra para explicarse pues, si es eficaz, contendrá en ellas las claves de su sentido. No está de más, sin embargo, hacer referencia a las intenciones de *realismo* y *tragedia* de su autor. A *la pregunta de un entrevistador: "¿Qué cree usted que tiene más* fuerza en su temperamento: lo lírico o lo dramático...?" García Lorca contestó:

> –Lo dramático, sin duda alguna. A mí me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisaje mismo. Yo no puedo estarme contemplando una sierra durante un cuarto de hora; pero enseguida corro a hablar con el pastor o el leñador de esa sierra. Luego, al escribir, recuerda uno esos diálogos y surge la expresión popular auténtica. Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo... En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte las razones que antes le decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.[21]

Y en otro momento:

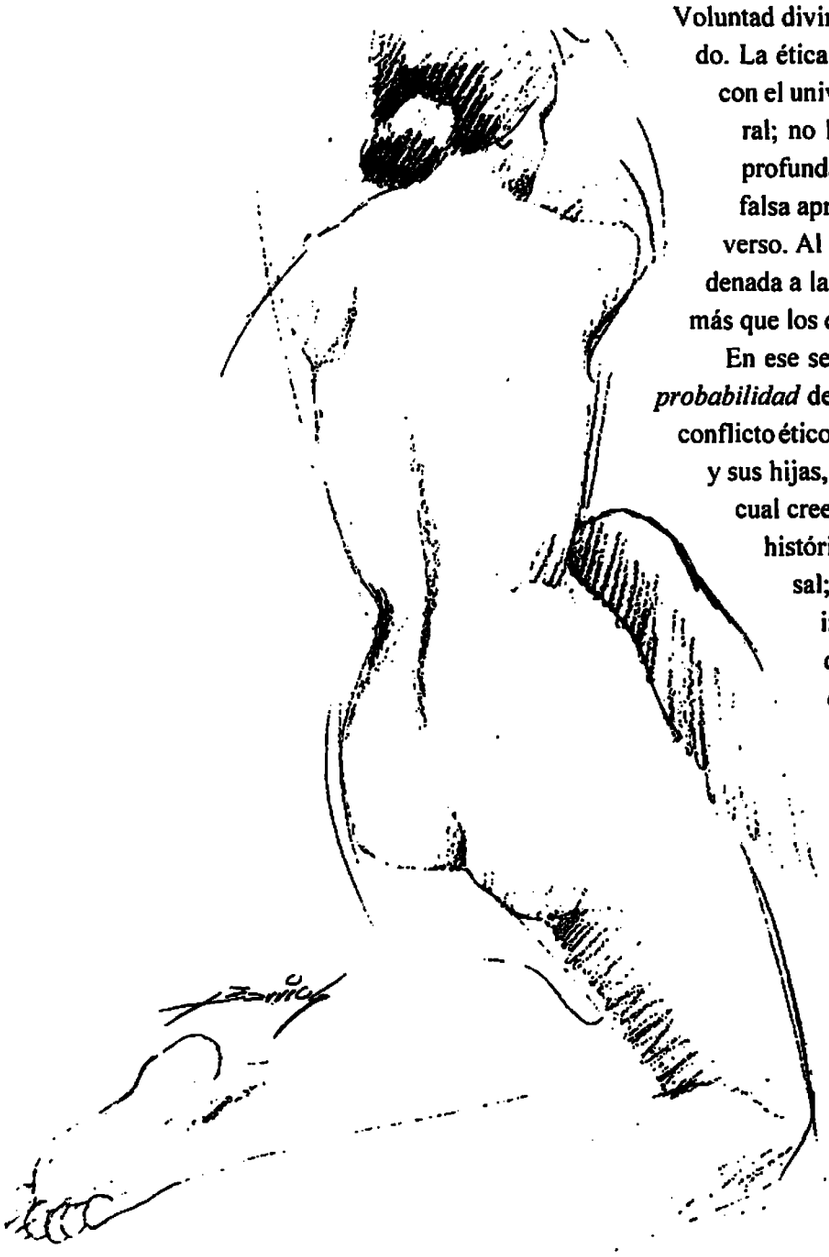
> –[...] Estoy trabajando mucho. Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre*. *Yerma* será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias[...][22]

La nota del dramaturgo que sigue al listado de personajes subraya su intención realista: "El *poeta advierte que estos tres actos* tienen la intención de un documental fotográfico".[23] J. Rubia Barcia discute estas indicaciones y califican la obra como perteneciente al *Realismo mágico*, término que sin embargo no define jamás. Según él:

> El subtítulo[...] que parece indicar, con la generalización «en los pueblos», algo sintomático y común a la vida pueblerina española. Sin embargo, un conocedor aun superficial de la vida de esos pueblos sabe que un caso como el que en la obra se expone, sería imposible en los pueblos de la España vivida por el autor, y aceptable sólo como caso extraordinario y raro, incluso en tierras andaluzas o acaso castellanas.[24]

La concepción de la tragedia contempla un tema en el que van incluidos el carácter complejo y las circunstancias (moral) en las cuales se desarrolla la acción. El tema de la tragedia es siempre el

deseo enfrentado con la *realidad*. Toda tragedia, y ésta es su característica fundamental junto con el realismo, se mueve entre dos planos de acción:[25] un plano humano individual y un plano *cósmico, divino o de valores éticos*. En una tragedia, como las definidas por Aristóteles, el personaje comete un error trágico, *harmatía*, que equivale a una transgresión de orden ético. Si partimos de que la moral es un pacto de convivencia social entre los hombres y diseñado por ellos mismos, y que la ética a su vez forma parte del orden de la REALIDAD, de las leyes del universo, la transgresión de orden moral recibe *castigo* y *perdón* mientras que la transgresión ética tiene *consecuencias* graves y definitivas: "Clitemnestra, in murdering Agamemnon, violently disturbed the natural order. This was an action bound, in the nature of things, to provoke an equivalent reaction[...]"[26] Esto es porque, dentro del campo de la tragedia, encontramos que la LEY ética "have the same sort of validity as physical and mathematical laws".[27] Lo terrible de la transgresión ética es que es la única manera –además de cierta intuición entre lo correcto e inconveniente– de descubrir el funcionamiento del universo, de la realidad o de la Voluntad divina, mientras que la moral es un acuerdo creado. La ética es la relación del hombre consigo mismo y con el universo, en este sentido, la soberbia no es inmoral; no hay castigo social para ella, sin embargo es profundamente antiética, pues el soberbio tiene una falsa apreciación de sí mismo y de su lugar en el universo. Al partir de una situación falsa su vida está condenada a la frustración de que su fantasía de ser y poder más que los demás no se realice nunca.



En ese sentido, y en desacuerdo con Rubia Barcia, la *probabilidad* de la obra de Lorca radica precisamente en el conflicto ético-moral reflejado en la figura de Bernarda Alba y sus hijas, moral que ella asume con fastidio pero en la cual cree como única posibilidad de vida. La moral es histórica y relativa, mientras que la ética es universal; la ética es la experiencia universal de cada individuo; pero en esa casa, en esa sociedad lorquiana lo único que se vislumbrra y se asume es la moral.

Sin embargo, LCBA pertenece a un tipo de tragedia peculiar. Al analizar cualquier tragedia de las teorizadas por Aristóteles, *Edipo Rey*, *Prometeo encadenado*, *Espectros*, *Todos mis hijos* o *Panorama desde el puente* lo que se observa es que el mecanismo trágico comienza a funcionar cuando un hombre, esclavizado por una *pasión*, comete el *error trágico* o *transgresión ética*. En Bernarda Alba, por el contrario, se encuentra una serie de fallas que provienen, antes que de sus actos dirigidos por una pasión pasajera, de su manera de sentir y de pensar constantes. El *error trágico* se refiere a un *acto*

concreto, pero en Bernarda el error sería su propia concepción de la realidad. Más que la descripción de sus fallas, la obra describe su carácter y su manera de asumir la realidad. Pero, ¿son Bernarda Alba y sus hijas las víctimas que la crítica suele afirmar que son?

El antecedente clásico del drama de Lorca es *Electra*, de Sófocles. En esta obra es muy claro, como en LCBA, el desorden cósmico causado por la transgresión ética,[28] es evidente: Clitemnestra, en contubernio con Egisto, ha asesinado a Agamenón. Esto ha perturbado la paz y la tranquilidad del espíritu de Electra. Ella sufre por el deseo de vengar a un padre asesinado y a esa altura idealizado por ella. La asunción del honor y del deber para con los muertos, como tradición, como idea moral gobierna su mente. No concibe el asesinato sin la consecuencia de la venganza, pues considera que ésta es la única manera de instaurar de nuevo la justicia. Tanto el coro como su hermana Crisótemis tratan de persuadirla de que modere su actitud que sólo le causará la ruina total al enfrentarse con los poderosos. Ambos, el coro y Crisótemis, llegan a impacientarse ante la obstinación de Electra y se esfuerzan por hacerle ver que ella no es una víctima, es decir, que no es inocente de su estado actual pues mediante su actitud está provocando el maltrato de los asesinos de su padre. Electra se obstina. En primer lugar, más allá del dolor, no es capaz de aceptar la muerte; sobre todo no es consciente del hecho de que la venganza sólo sirve para saciar su orgullo, pero que no devolverá al padre. Sin embargo, de alguna manera, no importa tanto el padre como su dolor, generado en su actitud. Sófocles señala que ella tiene cierto tipo de responsabilidad en lo que le pasa:

CORO: Pero basta: pon fin a tu plañido,
tiempo es ya de que veas
qué es lo que en tu conducta te ha valido
los males que tú misma te acarreas.
Con lidias incesantes los agravas
cuando ciego se excede
tu pecho en iras bravas.
No vale provocar a quien más puede.
ELECTRA: A ello causas terribles me han forzado
oh, sí, causas terribles...
Comprendo que a violencias reprensibles
mi dolor me ha arrastrado.
Pero es él tan inmenso,
tan justo, que no pienso
ponerle nunca freno mientras viva.
Porque, hermanas, decidme, ante mi duelo,
¿qué razón persuasiva
podrá ofrecerme nadie por consuelo?
¡Dejadme ya, consoladoras mías!
¡Mi mal no tiene cura.
No han de tener ya fin mis agonías,
no ha de cesar mi llanto de amargura!

Electra se muestra implacable y en ese sentido contrasta fuertemente con su hermana, Crisótemis, quien es capaz de adaptarse a la realidad a pesar de su dolor, de resignarse a la conciencia de que la justicia no está en su mano. En comparación con Electra trata de vivir sin agravar su mal. Por lo tanto, ante la comparación de ambas hermanas, si tuviera que aceptarse que Electra es víctima tendría que aceptarse también que sólo podría serlo de su propio carácter. Gracias a la presencia comparativa de Crisótemis es posible advertir la falla en la actitud de Electra, su pasión, su hambre de venganza que la limita y la esclaviza, lo cual no permite la tranquilidad, a pesar del dolor, de su hermana.

Como señala Kitto, esta tragedia es en primer lugar un estudio de carácter. La obra es muy estática. Electra permanece en escena todo el tiempo del drama, a lo largo del cual es enfrentada con estímulos diversos a los que ella va reaccionando de una manera u otra. Cuando la obra ha concluido el espectador tiene una visión bastante completa de ella. El movimiento que se advierte en *Electra* es circular, como si girara sobre sí misma, como lo haría un polígono que presenta cada uno de sus lados.[29] Cada vez que un personaje la estimula, muestra una faceta distinta de su carácter. A lo largo de la obra el espectador la advierte rencorosa, terca, vengativa, hiriente, altanera, compadecida de sí misma, pero además de todo sanguinaria y cruel.

Electra es, pues, el modelo clásico de un tipo de tragedia a la cual Luisa Josefina Hernández da el nombre de "*Tragedia de carácter*". Electra es trágica en tanto que se encuentra con esa circunstancia. Su forma de ser en esa situación se torna destructiva. Posee una incapacidad para aceptar y adecuarse a la realidad. Vive alimentando su rencor, regodeándose en su deseo de venganza. Cuando ésta ha sido consumada viene lo peor: ¿qué hacer entonces con todo el odio avivado día con día? Egisto y Clitemnestra han desaparecido, pero no su dolor, no su odio. Electra está destruida desde que ha decidido vivir su vida como un homenaje al

padre muerto, desde que ha decidido sacrificarse al rencor por Clitemnestra. Electra está destruida porque ha *decidido* que los actos de sus padres la destruyan y, lo que es peor, porque ha decidido hacerse responsable de ellos, situación imposible, pues la responsabilidad por la conducta es personal e intransferible, es decir: ética. Atender la vida ajena, "jugar" a responsabilizarse de ella implica no hacerse responsable de la propia. Implica, en este caso, anularse, destruirse en el nombre de los padres. Por supuesto: no es su víctima.

En este tipo de tragedia el *personaje comparativo* aparece para demostrar que hay personas que en el mismo caso son capaces de encontrar una solución benigna; su presencia acentúa que el individuo trágico tenía una forma de ser que no pudo dominar, que no pudo manejar adecuándolo a cada circunstancia, ya que la imposibilidad es la fantasía de manipular la realidad.

Al escribir LCBA Lorca da con esta forma, no a través de la estructura del género mismo, sino a partir de su material dramático. De esta manera se coloca dentro del canon universal derivado de Sófocles, que en este siglo conforma y explica obras como *La muerte de un viajante*, de Miller y *Un tranvía llamado Deseo*, de Williams.

La esencia de este tipo de tragedia, es decir, el conflicto generado con la suma del carácter y la circunstancia ha sido anunciado por García Lorca en el título mismo de su obra: *La casa de Bernarda Alba*; se impone como el ambiente, como la circunstancia en donde ha de ocurrir la tragedia de Adela. El ámbito de dominio donde se oculta la tragedia de Bernarda.

Bernarda es ejemplar moralmente: "Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta[...]" Es estricta y coercitiva, como lo es la moral misma, cuya pretensión es proteger al hombre de sí mismo, de sus deseos, de sus impulsos, de sus necesidades físicas, de su verdad de ser humano. Debido a que la moral es histórica, es decir temporal, está condenada a desaparecer, está amenazada con ser sustituida, por eso debe luchar por permanecer, por eso es impuesta. Cada nueva generación se esfuerza por suplantarla, mientras que la generación decadente lucha por imponerla.

En este mundo de mujeres enlutadas es evidente la relatividad moral, la doble moral que dicta normas distintas para hombres y mujeres, para ricos y pobres. Una clase sostiene a la otra con su trabajo. La diferencia de clases:

MUJER 1: Los pobres también tienen sus penas.

BERNARDA: Pero las olvidan delante de un plato de garbanzos.

Y la moral femenina es uno de los prime-

ros factores resaltados: la mendiga que llega a pedir las sobras –viuda es de suponer si se tiene en cuenta el maltrato que se le da a las madres solteras– se asume dentro de la moral femenina que dicta que una mujer sola, sin hombre, es nadie: "Mujer, tú tienes quien te lo gane. Mi niña y yo estamos solas". La moral de Bernarda es una moral de clase. Desde ella se asume que los pobres son de otra especie y no tienen derecho a ella. Bernarda se impone como la Ley. Ha asumido la moral y la dicta: "Yo no he dejado que nadie me dé lecciones", "Qué pobreza la mía no tener un rayo entre los dedos".

Antonio María Benavides ha sido adúltero, pero dentro del *orden* que Bernarda defiende esto no se vuelve una infamia sino un rasgo característico, *natural*, para los hombres:

LA PONCIA: Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.

ADELA: Se les perdona todo.

AMELIA: Nacer mujer es el mayor castigo.

Se concibe una mayor responsabilidad en cuanto a la estructura moral para la gente de su clase: "Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles". Tan fuerte es el idealismo como orgullo y conciencia de clase social que se le sacrifica cualquier cosa. El idealismo es un deber y a ese *deber* tiene que ordenarse todo lo demás; en este sentido Martirio es efectivamente una mártir inmolada por su madre a los ideales de su clase:

LA PONCIA: (*Siempre con crueldad*) Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanas? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

BERNARDA: ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanas mientras yo viva! Su padre fue gañán.

LA PONCIA: ¡Y así te va a ti con esos humos!

BERNARDA: Los tengo porque puedo tenerlos. Y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen.

Debido a que Bernarda cree en este orgullo, en este falso honor, y se ha entregado a él, precisamente por ello no puede permitir que éste se rompa o se transforme. Pensar en el más mínimo cambio implicaría una traición a sí misma. Eso no puede cambiar porque, de ser posible, el cambio quedaría a la vista, la inutilidad de su vida ofrendada a ese sistema de convicciones. En este orden moral las mujeres viven sujetas al varón y Bernarda no lo concibe de otra manera. Así tiene que ser, pues su vida sacrificada así lo testimonia. Si fuera posible otra manera de ser, todo habría sido un engaño y Bernarda no es mujer que acepte la burla o la derrota: las mujeres se deben a un orden que aporta ciertos satisfactores al otro sexo, pero que denigra al propio. La condición de la mujer es la reproducción de la especie, además de aportar satisfacción y placer al varón:

LA PONCIA: [...] A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

El planteamiento del carácter de Bernarda y su ley es interesante en el sentido de que resalta entre todas las mujeres que llenan su casa durante el duelo; cuando todas se han ido se muestra una situación paralela al hacer que Adela, también por cuestiones de carácter, resalte entre la resignación de sus hermanas:

MARTIRIO: ¿Qué piensas Adela?

ADELA: Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

MAGDALENA: Ya te acostumbrarás.

ADELA (*Rompiendo a llorar con ira*): No me acostumbraré. 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!

(*Entra la criada*)

MAGDALENA (*Autoritaria*): ¡Adela![30]

Por otra parte, la madre de Bernarda, encerrada a causa de su "locura", clama por "un varón para casarse y para tener alegría". Su locura se justifica porque lo que desea es una fantasía, es decir, una imposibilidad. En un mundo como éste, en el que los varones no dan alegría, quiere a un hombre para gozar con él, lo mismo que Adela. Pero el hombre como gozo está vedado. El precio del gozo sexual es alto si se trata de una mujer: es una "locura" pensar en ello. Hay que volverse puta por ello, como Paca la Roseta o, bien, hay que pagar con la vida como la muchacha del aborto o como Adela. Josefa, imposibilitada por su estado para la moral, es decir, para la represión, debe ser coercionada por los demás; los otros deben reprimirla y hacerse responsables de ella, tal como la moral pretende hacerlo; debe ser encerrada y ocultarse de la vista de los demás. Para gozar hay que estar loca, loca para que fluyan los deseos y la alegría. Josefa es la vergüenza de la casa, por ello no debe hablarse de ella, no hay que parecérsele; nada debe haber en esa casa que recuerde la libertad:

ANGUSTIAS: Se lo noto en los ojos. Se le está poniendo mirar de loca.

MARTIRIO: No habléis de locos. Aquí es el único sitio donde no se puede pronunciar esa palabra.

Se entiende que tanto la Poncia como Bernarda han padecido a sus maridos; se han rebelado con su carácter contra ellos, inconformes del trato, sin embargo se inclinan ante el orden; como mujeres han nacido para padecer. Están furiosas y amargadas pero no conciben otra salida:

MARTIRIO: ¡No me pegue usted, madre!

BERNARDA: ¡Todo lo que quiera!

MARTIRIO: ¡Si yo la dejo! ¿Lo oye? ¡Retírese usted!

LA PONCIA: No faltes a tu madre.

ANGUSTIAS (*Cogiendo a Bernarda*): Déjela. ¡Por favor!

BERNARDA: Ni lágrimas te quedan en esos ojos.

MARTIRIO: No voy a llorar para darle gusto.

El problema fundamental es que nadie en esta casa tiene una conciencia ética despierta. Al no concebir un orden superior y universal confunden la moral con la ética, lo relativo con lo absoluto, las leyes de los humanos con las leyes de Dios:

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

Si la Poncia interviene como coro, para advertir a Bernarda y a Adela, no es porque le preocupe la situación de los amos sino porque está resguardando, desde una lógica muy tortuosa, su propia condición moral que, dada su clase social, depende de la moral de sus amos:[31]

ADELA: Métete en tus cosas, ¡oledora!, ¡pérfida!

LA PONCIA: Sombra tuya he de ser.

ADELA: En vez de limpiar la casa y acostarte para rezar a tus muertos, buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos.

LA PONCIA: ¡Velo! Para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta.

ADELA: ¡Qué cariño tan grande te ha entrado pronto por mi hermana!

LA PONCIA: No os tengo ley a ninguna, pero quiero vivir en casa decente. ¡No quiero mancharme de vieja!

La advertencia de Poncia a Bernarda no hace sino recrudecer su carácter dictatorial. Bernarda se comporta en todo como la moral: represiva, vigilante impositiva:

BERNARDA: No habrá nada. Nací para tener los ojos bien abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera.

Sin embargo, el fracaso de las hijas, quienes están lejos de levantarse en contra de

la madre, hará que se entreguen por completo a su visión, y a causa de ese mismo fracaso la ley se volverá más estricta.

Una comparación más entre caracteres surge entre Martirio y Adela:

MARTIRIO: ¿Y qué ibas a decir? ¡Querer no es hacer!

ADELA: Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías, pero no has podido.

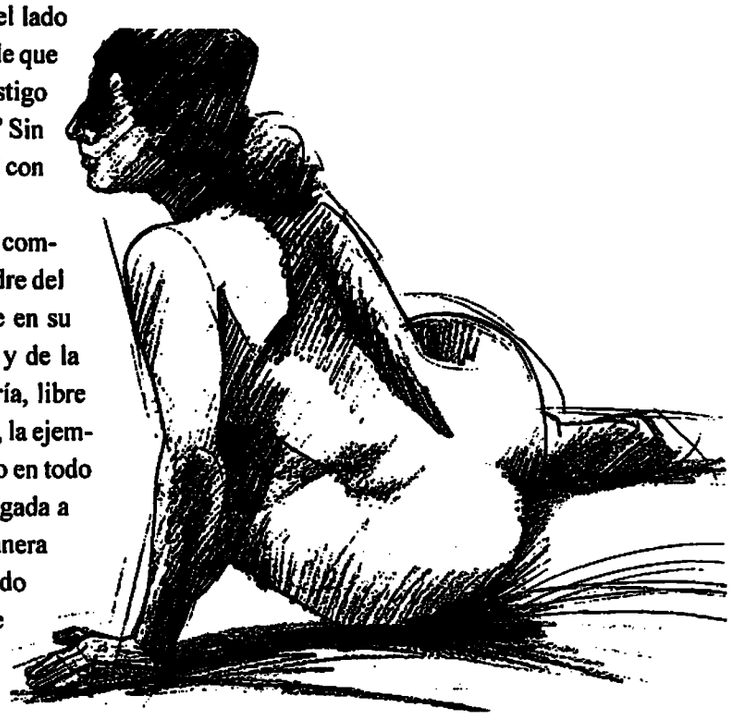
No es Adela la única rebelde y la única inconforme ni la única deseosa del gozo del varón. Martirio desea, pero su impulso no llega a cuajar en la acción de Adela. Martirio está en un plano intermedio entre la ilusión de Angustias y la Pasión de la menor. Vive de ilusión, su amor es adoración ilusionada, de ahí el robo del retrato. Adela en cambio está llena de ímpetu y de fuerza. Una advertencia llega para ella en el episodio de la hija de la Librada quien, como ella, se atrevió a amar: en este orden antinatural, el amor para una mujer trae el castigo de un hijo, castigo si éste nace fuera del matrimonio. Dentro del matrimonio el hijo es una *bendición* que convierte a la esposa, de mujer, en madre. Fuera de la santidad las mujeres sólo pueden ser putas. En tal circunstancia, el aborto es absolutamente necesario para conservar el *orden*.[32] La hipocresía surge si no se cumple con la moral, pero teniendo a la vez la convicción de qué debiera hacerse. La hija de la Librada, junto con Paca la Roseta encumbran aún más el ideal de Bernarda. Entre más mujeres perdidas haya, más resplandecen ella y sus hijas. Pero, guardiana de la moral, Bernarda se ofende, la moral se ofende –como en *La letra escarlata*, de Hawthorne; como el grupo de vecinos que insultan a Joe Keller cuando se descubre el delito en *Todos mis hijos*, de Miller–, se ofende y clama venganza ante una Adela angustiada:

BERNARDA: ¡Acabad con ella antes de que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

ADELA (*Cogiéndose el vientre*): ¡No! ¡No!

BERNARDA: ¡Matadla! ¡Matadla!

En este momento Martirio inicia un nuevo contrapunto con Adela; mientras ésta clama piedad, Martirio sugiere también salir al linchamiento, con lo cual se pone del lado del orden y finca con ello su cárcel pues, a pesar de que desea el gozo del hombre, desea también el castigo para quien lo consiga: "¡Que pague lo que debe!" Sin embargo, contra esta frase está la que dirá al final con amargura: "¡Dichosa ella que lo pudo tener!"



Prudencia aparece como un nuevo personaje comparativo; con ella el autor muestra a la cuarta madre del drama: la Poncia echa a la moral, repudiándose en su calidad de mujer pero cómplice del hijo varón y de la moral masculina; Josefa, la madre loca de alegría, libre de coerciones mentales y vergüenza de Bernarda, la ejemplar, furiosa en su condición de mujer pero apoyo en todo momento del orden en el cual, a su vez, fue obligada a vivir. Prudencia, como Crisótemis, busca la manera de vivir en paz frente a aquello que no le es dado transformar: "Yo dejo que el agua corra. No me queda más consuelo que refugiarme en la iglesia[...]" Su nombre revela su virtud. Sufre por

la hija desobediente a quien su marido no puede perdonar porque "es un verdadero hombre" y "una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga". De esta manera queda dictada una orden, la única posibilidad de *armonía* entre Bernarda y sus hijas es el acatamiento de su voluntad. La necesidad de que su voluntad impere es un acto de soberbia, pero también de protección hacia aquello que ella juzga la única posibilidad de ser una mujer ejemplar: "¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes!" Mientras tanto, la naturaleza hace su irrupción representada no sólo en los postergados deseos de las hijas, sino también en el caballo garañón que amenaza con derrumbar los muros de la casa de Bernarda Alba si no se le deja en libertad. La contemplación del orden cósmico se deja ver, además, en los cometas y de éstos la conversación avanza hacia la *tradición*: moral muerta pero no desechada, gesto vacío de significado cuyo origen se pierde en la antigüedad. Los fundamentos de la tradición se remontan a su origen, luego sólo quedan ademanes rituales y repetitivos. La tradición es una moral inmersa en la moral dominante a la que no daña y en cambio apoya:

ADELA: Madre, ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice: Santa Bárbara bendita / que en el cielo estás escrita / con papel y agua bendita?

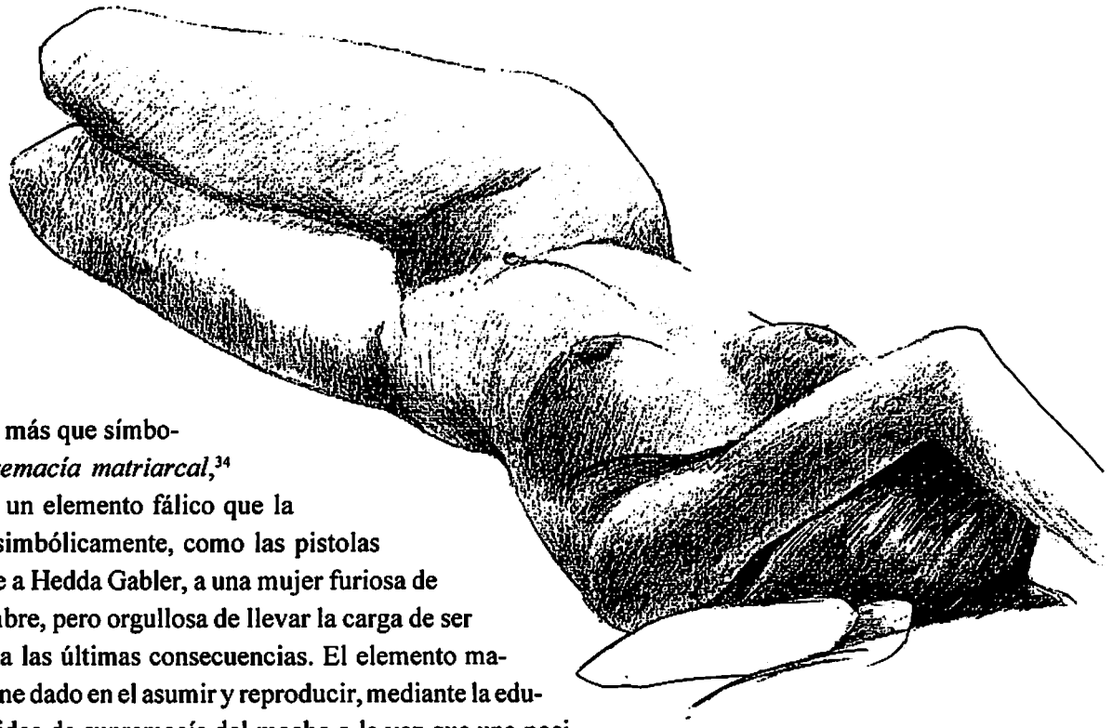
BERNARDA: Los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado.

AMELIA: Yo cierro los ojos para no verlas.

ADELA: Yo, no. A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros.

MARTIRIO: Pero estas cosas nada tienen que ver con nosotros.

Se ha dicho que en la tragedia convencional el protagonista provoca un *caos* a partir de su *pasión* y de un acto concreto, el *error trágico*. Bernarda está dentro de ese caos desde que nació y no ha hecho otra cosa que lo aprendido: imponerlo a sus hijas, eso sí, llevándolo hasta sus últimas consecuencias. Las mujeres diferentes como Paca la Roseta tienen un destino ingrato con el que han de pagar: Paca la Roseta, mujer casada a la fuerza como todas las de allí, es decir, sacrificada a un hombre a quien no ama,[33] se asume puta, pues ha aceptado serlo al haberse casado. Bernarda defiende la moral, esté o no de acuerdo con ella, y moral quiere decir aquí: aniquilar la naturaleza humana y sus necesidades. Bernarda se convierte en la circunstancia, en el trasfondo social en el que ocurrirá la tragedia. No actúa, da órdenes, castiga, impone las pautas de acción, limita, marca el trasfondo. Es evidente que está destruida como ser humano, como lo es también que aquí no sucedería nada si todas las hijas estuviesen de acuerdo con ella o al menos la obedecieran, o al menos todas la temieran. El conflicto dramático surge cuando Adela se rebela y ante esa rebelión Bernarda se muestra compleja en su sentir; como la Poncia y como Prudencia siente repugnancia por la manera en cómo son las cosas, pero es absolutamente fiel a la lección aprendida de sus mayores: se le ha negado la libertad y el disfrute, y ella no hace sino continuar la tradición que aprendió y que se vio obligada a asumir. Bernarda no es *mala* porque las ideas de la *maldad* o la *bondad* son simplificaciones. Nadie en la realidad es simple. Detrás del peor de los hombres pueden encontrarse infinidad de explicaciones acerca de su conducta que muestran su proceder no como una línea recta, sino como varias líneas entrelazadas y ramificadas que dificultan la comprensión. Hay desacuerdo de Bernarda para con la moral y éste se hace evidente en su rabia y en su amargura. En su proceder hay sobre todo venganza de ser mujer y sumisión a esa idea terrible. En una sociedad en donde todas las ventajas son para el varón, Bernarda se desprecia por ser mujer, en vez de despreciar al orden moral que la obliga a vivir su condición sexual como una maldición. Bernarda se odia en su sexo. De ahí el bastón que la completa, no en el caminar, sino en la imagen de mujer: "ser humano incompleto". El bastón



de mando, más que símbolo de *supremacía matriarcal*,[34] representa un elemento fálico que la completa simbólicamente, como las pistolas de su padre a Hedda Gabler, a una mujer furiosa de no ser hombre, pero orgullosa de llevar la carga de ser mujer hasta las últimas consecuencias. El elemento matriarcal viene dado en el asumir y reproducir, mediante la educación, la idea de supremacía del macho a la vez que una posición privilegiada y *divina*: la de la procreación. Las dos morales, tanto femenina como masculina parten de una idealización, de un orden que es el único que estos seres alcanzan a percibir. La moral de Bernarda Alba es inhumana porque sacrifica lo humano a un ideal. Todos los ideales son extrahumanos pues surgen como una necesidad de completar y embellecer el mundo particular de cada individuo.

Finalmente, Adela debe morir pues, aunque se ha rebelado contra la moral, pone de manifiesto que de la misma forma que su madre, la tiene muy asumida al pensar que sólo vale si Pepe la ama y que como mujer necesita de un hombre que la "complete". Su fuerza depende de la presencia de Pepe, no de sí misma, como Nora al final de *Casa de muñecas*. El problema es su dependencia respecto de la idea expresada por la mendiga al principio: "Mujer, tú tienes quien te gane. ¡Mi niña y yo estamos solas!" Es impresionante cómo se desvanece la pasión y la convicción de Adela:

ADELA: ¡Nadie podrá conmigo! (*Va a salir*)

ANGUSTIAS (*Sujetándola*): De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!

MAGDALENA: ¡Déjala que se vaya a donde no la veamos nunca más! (*Suena un disparo*)

BERNARDA: Atrévete a buscarlo ahora.

MARTIRIO (*Entrando*): Se acabó Pepe el Romano.

ADELA: ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (*Sale corriendo*)

LA PONCIA: ¿Pero lo habéis matado?

MARTIRIO: No. Salió corriendo en su jaca.

BERNARDA: Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.

Ante otra gente, Pepe el Romano habría demostrado su hombría. Adela en cambio es una mujer perdida. Ella se ha entregado y a cambio ha recibido la traición y el abandono. Está ella sola ante su acto, un acto cometido por dos, pero cuyas consecuencias la alcanzan a ella sola. Su soledad en este momento es infinita. La única opción sería encarar la situación e irse, pero se mata porque fue educada por su madre. Su intento de rebelión contra la moral fracasa porque se descubre inmersa en ella. La moral la derrota. Odia ese orden moral, lo cual no quiere decir que no crea en él.

La moral del macho necesita que se le someta la moral femenina, pero sobre todo que la reproduzca. El suicidio de Adela invita a una reflexión ética para el espectador, pero constituye la confirmación y el recrudecimiento de la ley para los demás personajes. El fracaso de Adela significa el triunfo de la moral, el sometimiento total a ella. No es en modo alguno "forma[...] extrema y límite de la rebelión",[35] pues la rebelión de Adela se apagó con la muerte de Pepe. Ese suicidio no es más que la confirmación del fracaso después de haber enfrentado al tirano y haberlo retado fieramente con la ruptura del bastón. La vida para Adela sería peor: la de una mujer acabada por considerarse entregada a la vergüenza y envuelta en el dolor de la traición y el abandono.Δ

Notas

1 En (1978) *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra/Fundación Juan March, Madrid, pp. 125-147 (pp. 125-126).

2 Si bien, Valle-Inclán no fue aceptado en España en su momento, contaba en México con público y admiradores entre los intelectuales de este país. (Ver por ejemplo, en contraste con sus fracasos en Madrid, la abundante colección de artículos periodísticos y entrevistas del escritor gallego recopiladas por Dru Dougherty (1983) *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Espiral/ Fundamento, Madrid.)

3 *Brand* (1885), *Peer Gynt* (1867), *Casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882), *El pato salvaje* (1884), *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gabler* (1890), *La dama del mar* (1888), *El maestro Solness* (1892), *El pequeño Eyolf* (1894), *Juan Gabriel Borkman* (1896), *Cuando despertamos los muertos* (1899).

4 *El padre* (1887), *La señorita Julia* (1888), *El sueño* (1902).

5 *Ivanov* (1897), *La gaviota* (1896), *Tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901), *El jardín de los cerezos* (1904).

6 (1924) "El mal que nos hacen", en *Las máscaras*, Vol. I, Renacimiento, Col. "Obras completas de R.P.de A." Madrid, Vol. X, pp. 135-141 (p.136).

7 (1926) "En torno al problema del teatro. La hidra", *El sol*, 27 de octubre, p. 1.

8 Respecto a sus otros valores, sin embargo, la fórmula benaventina sigue siendo un éxito de taquilla como lo demuestra la larga temporada de *Rosas de otoño* en el madrileño Teatro Alcázar (*ca.* 1990-1992). A ello contribuyó la pareja protagonista querida y respetada por el público español, Amparo Rivelles y Alberto Closas, así como el vestuario lujoso y la suntuosa escenografía, pero sobre todo su ideología altamente conservadora, reflejo de un "orden" idealizado por los nostálgicos ciudadanos católicos de ciertos sectores sociales.

9 No hay política de recuperación de García Lorca ni de Valle-Inclán fuera de España desde donde ambos artistas son considerados valores del teatro contemporáneo. Campaña de recuperación y revaloración es la que desde principios de la década de los noventa se lleva a cabo con la obra de Carlos Arniches.

10 Ramón Ruiz (1992), "La piedra angular. El drama del teatro español contemporáneo", en *Anales de la literatura española contemporánea*, Volumen 17, Núms. 1-3, pp. 11-36 (p. 12).

11 Abirached (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, p. 16.

12 Las reglas o normas del género no son otra cosa que necesidades para lograr un efecto concreto en el espectador. Si lo que se desea es causar risa, han de eliminarse todos los hechos dolorosos o solemnes, no como regla, sino como necesidad.

13 "El género[...] por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará sin duda más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género. Por otra parte, el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia ¿Cuáles son las relaciones sociales que en un momento dado invitan a unas formas y prohíben otras?" Garrido Gallardo, "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en (1988) *Teoría de los géneros dramáticos*, Arco Libros, Madrid.

14 Pavis (1990), *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, p. 236.

15 Antonio Tordera Sáez (1988), "Teoría y técnica del análisis teatral", en VV. AA. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Taurus, Madrid, pp. 157-199.

16 "De todos los grupos genéricos quizá sea el teatro el que presente una mayor nitidez a la hora de ser clasificado[...] Queremos decir que la tragedia, aún siendo clásica y estando escrita en verso, recorre un itinerario histórico que, en lo esencial, es unitario y coherente, de Esquilo a Anouilh, pasando por Shakespeare y Racine". Javier Huerta Calvo, "Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios", en (1992) Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e historia (una introducción)*, Cátedra, Madrid, pp. 143-232 (p. 198).

17 Éstas se identifican con las *partes cualitativas* y las *partes cuantitativas*, de los dramas, señaladas por Aristóteles, Capítulos VI y XII.

18 Ésta es una realidad no tomada en cuenta por la crítica historicista, para la cual la obra es una realidad en constante evolución, de lo cual se deriva la idea de la imposibilidad de definir y de comprender: "[...] a veces, el hombre hace un alto en su progreso y mira hacia atrás, y encuentra formas actuales de vida, actividades, actitudes, iguales o muy parecidas a las de épocas pretéritas, todo ello perfectamente ordenado y clasificado, con su rótulo o etiqueta al lado para su rápido y eficaz manejo. Y al hacerlo, emplea palabras; esas mismas palabras que se emplearon hace cientos y cientos de años se repiten hoy, con el riesgo de que quien ahora las emplea piense que significan lo mismo que significaron hace varias centurias o tal vez milenios, y su contenido –y, por consiguiente, su representación mental– eran idénticos para el hombre de entonces que para el actual, en una u otra latitud, en una u otra cultura. Por ejemplo, la palabra teatro, con todo su amplio significado, o tragedia y comedia, con significaciones más restringidas.

Pero qué contenidos tan diversos, qué representaciones mentales tan diferentes, qué distintas sensaciones han despertado a los hombres desde que empezaron a usarse en la Península helénica hasta nuestros días, como corresponden a civilizaciones distintas, con sus dioses, sus leyes, sus ciudades, sus formas de relación, de vida, de modos de ganarse el sustento, de cocinar o de amar. Las palabras quedan y se transmiten, pero sus contenidos no, y ése es el primer escollo que debe tener bien presente el lector de una obra pretérita para intentar salvarlo". Emilio Náñez: (1982) "Introducción" a Jean Racine, *Teatro Completo*, Editora Nacional, Madrid, p.10.

19 *Cfr.* Luisa Josefina Hernández, (1977) "Introducción a *Los calzones* de Karl Sternheim", UNAM, México, pp. 5-17 (p. 6).

20 *Idem. Cfr.*, desde otra perspectiva, (1992) Tomás Albaladejo, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid. Albaladejo se refiere a *modelos de mundo* y al igual que LJH (material *probable, posible* e *imposible*) reconoce tres: el de lo *verdadero*, el de lo *ficcional verosímil* y el de lo *ficcional no verosímil*: "Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales[...]"

21 "Entrevistas y declaraciones", en García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, México, Vol. III, p. 623.

22 *Idem*, p. 605.

23 *La casa de Bernarda Alba*, México, Aguilar, pp. 973-1066.

24 "El realismo 'mágico' de *La casa de Bernarda Alba*", en (1989) {1965}* *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Taurus, Madrid, * (La fecha entre {} es la original.)

25 "[...] the action is seen on two planes at once, human and divine", H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study*, Bristol J.W. Arrowsmith Ltd./Methuen (1986) {1939}, p.133.

26 *Idem*, p. 135.

27 *Ibid.*, p. 143.

28 En el caso de la obra de Lorca el caos proviene de la confusión de la moral con la ética, de una moral que prohíbe lo natural e impone un ideal.

29 Observación de Luisa Josefina Hernández, citada en Fernando Martínez Monroy (1991) *Arthur Miller: la tragedia del hombre común. Un análisis teórico*, Tesis Profesional, Ffyl, UNAM (inédita).

30 En *Antígona*, otra tragedia del mismo tipo, Ismene, ante la actitud de Antígona, da una respuesta igualmente definitiva: "Yo no deshonro nada; pero no hallo/ Fuerzas en mí para retar a un pueblo".

31 El mismo planteamiento de moral de clase social hace Cristina, la criada de *La señorita Julia*, de Strindberg.

32 De ahí la importancia social de Celestina. En una sociedad que eleva a ley el ideal moral, aun en contra de la naturaleza humana, es necesario enmendar los errores en los que la mujer cae, sujeta a las pasiones *groseras* de su cuerpo: "Ella tenía seys officios, conviene [a] saber: labrandera, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos[...]"

33 La prueba es que mientras él está amarrado ella ríe a carcajadas con los pechos descubiertos y en brazos de otros.

34 Rubia Barcia, *Op. cit.*, p. 397.

35 Francisco Ruiz Ramón, (1989) *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid.