



PERSONAJES FEMENINOS Y MASCULINOS EN LAS  
TRAGEDIAS ANDALUZAS DE FEDERICO GARCÍA  
LORCA: HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICA  
DEL RITMO

FEMALE AND MALE CHARACTERS IN FEDERICO  
GARCÍA LORCA'S ANDALUSIAN TRAGEDIES: TOWARDS A  
DRAMATURGICAL CONSTRUCTION THROUGH RHYTHM



**Inés Guégo Rivalan**

Doctoranda en la Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense  
(guego.ines@gmail.com)

**Resumen:** Dedicado al estudio de los personajes femeninos y masculinos en las obras de la trilogía dramática de la *tierra española* de Federico García Lorca, este artículo propone un nuevo enfoque a partir de la función del personaje-ritmo en la economía del trágico lorquiano. La reflexión sobre la identidad del personaje sexuado se desarrolla evidenciando el papel del ritmo con claves interpretativas que permiten renovar la aproximación a los personajes lorquianos como “tipos” definidos y contruidos por unos rasgos supuestamente característicos de un sexo.

**Palabras clave:** García Lorca, personaje, femenino/masculino, *gestus*, ritmo.

**Abstract:** Focused on the study of both female and male characters in Federico García Lorca's rural trilogy, the present article develops a new approach based on the concept of rhythm-based character in the general economy of Lorquian tragedies. The analysis of the identity of the gender-marked character(s) makes evident the relevance of rhythm as an interpretative tool, which allows renovating the approach to Loquian

characters, traditionally regarded as constructed “types” defined by allegedly specific gender features.

**Key words:** García Lorca, character, feminine/masculine, “gestus”, rhythm.



INÉS GUÉGO RIVALAN es Licenciada en Filología Hispánica y ha sido alumna de la Escuela Normal Superior de Lyon. Para su tesis de fin de Máster en Literatura española (Lyon, 2011) ha trabajado sobre la poética de la gestualidad en el teatro de Federico García Lorca, a partir de las nociones de escritura coreográfica y de cuerpo a cuerpo. En la actualidad es doctoranda en la Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense y prepara una tesis doctoral sobre la sinestesia en el teatro español de las primeras décadas del siglo veinte, bajo la dirección de la Profesora Catedrática Zoraida Carandell.

Ya ha sido ampliamente estudiada la obra de Federico García Lorca y el presente trabajo se inscribe en la estela de los estudios anteriores en torno al teatro y su universo poético, especialmente en unos publicados más recientemente (Huerta Calvo, Doménech Rico, Peral Vega *et alii.*, 2003) que la abarcaban desde perspectivas renovadas: unas puramente auditivas y musicales que permiten realzar la *poética sonora* inherente a la escritura lorquiana (Maurer, 1991; Lassus, 1999)<sup>1</sup>; otras desde un enfoque cinematográfico y visual (Bolado, 1990; Carandell, 2011) y, por último, en estudios que evidencian su papel social al mismo tiempo que la unidad de su cosmovisión (Doménech, 2008), en un período de mutaciones dramáticas en busca de vías todavía inexploradas para *reinventar la tragedia* (Martinez Thomas, 2007; Ricci, 2007; Riesgo, 2007).

En una perspectiva existencial que integra los datos rítmicos de personajes sexuados, este artículo pretende profundizar unas líneas investigadoras desarrolladas sobre obras de la trilogía o también *El público*, en cuanto a temas como el amor, la soledad y la represión social, así como ofrecer una reflexión sobre los elementos contenidos en el texto, que permitiría contemplar una posible puesta en escena de las obras (Alsina, 2001, págs. 13-22; Doménech, 2008; Szolcsányi, 2011, págs. 11-32). Resultado de una reflexión anterior más amplia en torno a la energía gestual de la obra de Federico García Lorca (que también, en el caso de *Bodas de sangre*, dio lugar a versiones bailadas), el análisis se centra en las potencialidades expresivas de los movimientos y palabras de sus diferentes personajes. El intento de síntesis kinésica brindado a continuación, fruto de una indagación rítmica aplicada al teatro lorquiano, procura iluminar el substrato común a las tres obras. Poniendo la noción de *ritmo* a prueba de la dramaturgia lorquiana, a la par, se reflexiona sobre problemas de sociedad cuya extensión geográfica y temporal supera el marco delimitado por el dramaturgo.

En el teatro trágico andaluz de Federico García Lorca, los personajes se presentan como una construcción dramática basada en las interacciones complejas de entidades rítmicas heterogéneas. Cada uno se caracteriza por una manera particular de hablar y de moverse, reflejo de su individuación por la escritura dramática (Abirached, 1994, pág. 180 *et seq.*)<sup>2</sup>. Los indicios que encierran las didascalias gestuales de cada personaje pueden dar lugar a un trabajo de fisiognomía, lo mismo que su manera de hablar, o también el contenido de su discurso, los cuales delatan también su carácter. Así se definen un idiolecto y una gestualidad

—un *gestus rítmico*, concepto elaborado a partir del *gestus* brechtiano— propios de cada uno, caracterizado por un tipo de movimiento coreográfico que, si bien no se mantiene a lo largo de las obras, bien existe ya a nivel individual y permite iluminar las leyes que rigen la dinámica de los cuerpos (Sarrazac, 2005, págs. 96, 150, 195, 203). Con ocasión de una reflexión sobre la gestualidad, Brecht define el *gestus* como traducción y resultado de relaciones de fuerza entre los personajes en una obra de teatro:

(...) Hablaremos también del *gestus* (la intención gestual). Por *gestus* entendemos todo un complejo de gestos y ademanes, de naturaleza muy variada, que —junto con expresiones orales— constituye la base de una situación dada que está viviendo un grupo de hombres y que determina la actitud total de todos los que participan en ese suceso (un juicio, una deliberación, una pelea, etcétera) o un complejo de gestos y expresiones orales que, al presentarse en un individuo, desencadena determinados sucesos (la actitud vacilante de Hamlet, la convicción de Galileo, etcétera) o, simplemente, la actitud subyacente de un hombre (por ejemplo, satisfacción o expectación).

Un *gestus* define las relaciones entre personas. El desempeño de una tarea, por ejemplo, no determina un *gestus*, en tanto no implique una relación social como sería la explotación o la cooperación. (Brecht: 1970 (h. 1951), pág. 64).

Equivalente gestual del *sociolecto*, el *gestus* permite estudiar la idiosincrasia de los personajes lorquianos de manera más completa, para destacar tendencias, esbozar una clasificación de los personajes por categorías y definir las grandes lógicas de construcción del personaje de teatro en la escritura de Federico García Lorca. A un personaje corresponde un *complejo de ademanes* definido por el lugar que ocupa en la sociedad. El ademán, según Brecht, es significativo, en la medida en que refleja las diferencias sociales y las jerarquías entre los individuos. Esas relaciones de poder se reflejan en el conjunto del lenguaje gestual del cual dispone el personaje y en las entonaciones de su voz. Para G. Jolly, “La noción de discurso del personaje —y la de personaje— estalla en múltiples “efectos de voz”, creadas por las didascalías enunciativas (entonación, afectos), las estrategias argumentativas y otros actos de lenguaje (jerga, citas, indirectas, silencios). Todo discurso contiene enunciados heterogéneos

que participan al *movimiento, complejo y lábil, de una palabra* cuya significación excede lo que expresan las palabras” (Jolly, 2005, pág. 89). El *gestus* brinda la posibilidad de una aproximación corporal al personaje como ritmo, según lo que su gestualidad revela de su comportamiento y de su manera de ser, para echar luz sobre unos mecanismos invisibles que explican su escritura.

Cada uno de los personajes es dotado de una *idiosincrasia* trabajada en función de su importancia en la obra; C. Bernard la define como “la aptitud innata que posee un elemento orgánico para manifestar más o menos fácilmente la irritabilidad, que es la manifestación vital fundamental. Es una especie de *sensibilidad* real que pertenece a cada materia, a cada elemento orgánico.” (1878-1947, pág. 155). La revela el *idiolecto* (hablar propio de un personaje, caracterizado por el tono, los rasgos estilísticos, el ritmo en la voz...), que es, hasta cierto punto, un *sociolecto*, sin que necesariamente se tome en cuenta la dimensión social de pertenencia a una clase determinada. Por ello otro concepto pertinente es la “*parlure*”, término que puede remitir, en la terminología lingüística de J. Damourette y É. Pichon (1911-1927, pág. 46), a los medios de expresión que suele utilizar un grupo social determinado, o puede significar “manera de hablar, lenguaje”. También revela la idiosincrasia un *lenguaje gestual* propio. Las reacciones a estímulos extra-subjetivos se expresan en el personaje de manera proxémica, a la vez por las posturas del cuerpo y por sus desplazamientos en el espacio, así como por las palabras y expresiones del rostro que son el espejo directo de su interioridad. El análisis se puede completar por lo que M.-P. Lassus llama una “semántica de lo continuo (rítmico, prosódico), extendida a toda la sistematicidad de un discurso” (Jolly, 2005, pág. 88), tanto desde el punto de vista del ademán como de la palabra: para ello se adopta un acercamiento fisiognómico no solamente al personaje, sino también, al *texto*.

Enfocando la relación que une la entidad enunciativa con la producción de significado desde lo que se podría llamar una posible *fisiología de la palabra*, H. Meschonnic y G. Dessons evidencian el papel del ritmo en el proceso de la elaboración semántica:

Si el ritmo se considera como la organización de un movimiento de la palabra, impone y acarrea una reflexión específica sobre el enunciativo de esta palabra, el sujeto de esta palabra, pues ese movimiento es de él, al mismo tiempo que se emite en una lengua. Importará identificar las

condiciones que hacen de dicho movimiento un movimiento específicamente literario, poético. De allí eventualmente una organización específica del sentido. Una física específica (1998, pág. 28).

Las tragedias de la tierra española proponen un terreno idóneo para estudiar, en este proceso, el protagonismo del ritmo diseminado en la expresión gestual y verbal de los personajes de las obras.

*Bodas de sangre* se construye a partir de cuatro personajes principales, la Madre, fuerte, constante y paciente frente a la adversidad; el Novio, bobo cornudo, ingenuo y buen hombre, a pesar del duelo mortal con Leonardo. En cuanto al personaje de la Novia, es impulsiva, atormentada y dominada por una fuerza superior y oscura, la del instinto. Leonardo, finalmente, “hombre de sangre”, es un hombre impulsivo, varonil, violento, apasionado y egoísta.

En *Yerma*, la acción se concentra en torno a los cuatro protagonistas: Yerma, mujer malmaridada y estéril, desafortunada pero fuerte y dispuesta a casi todo para conjurar su mala suerte (el *fatum*); Juan, marido trabajador, ausente y tiránico, caracterizado por un egoísmo y una cobardía notables; Víctor, pastor rival de Juan a quien Yerma ama en secreto y por último, María, madre joven y feliz, amiga y modelo de maternidad fuera de alcance para Yerma.

*La casa de Bernarda Alba* se elabora alrededor de siete personajes principales, todos femeninos: Bernarda, madre tiránica; su propia madre María Josefa, cuya trastornada senilidad constituye uno de los rasgos reveladores del deseo profundo de los seres, y de la verdad en la obra; sus cinco hijas, Angustias, vieja ya, fea y sin embargo la única en poder pensar en el casamiento, Martirio, celosa, intratable y vehemente, y Adela, la más joven, hermosa y rebelde. Magdalena y Amelia, más formales y resignadas, se mueven en un segundo plano a lo largo de la obra. Poncia es la sirvienta principal de Bernarda, y la que, a pesar del poder que le es otorgado por su conocimiento de las realidades de la casa, sabe conformarse con amonestaciones y amenazas que nunca pone a ejecución, privilegiando siempre una actitud conciliadora que refleja la sumisión al dictado de Bernarda. Aunque consignado al espacio extraescénico, Pepe el Romano podría contar entre los personajes principales de la obra: invisible, su nombre está en los labios y en la mente de todas. Por esta misma relegación, se construye y actúa el personaje de manera distinta.

En estas obras, la forma específica del *dramatis personae* así como la gestión dramatúrgica (diacrónica y sincrónica) de cada entidad rítmica, es lo que estructura y explica la economía general y singular de la tragedia: mediante el *ritmo*, Federico García Lorca elabora lo trágico y escenifica la doble cuestión del amor al otro y de la responsabilidad ética, construyendo a los personajes como prototipos individualizados y sexuados.

## 1. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE MASCULINO: UNA TENSIÓN RÍTMICA ENTRE ÍMPETU Y AMILANAMIENTO

Con un número inferior al de los personajes femeninos los personajes masculinos componen una fuerza que más bien ocupa el segundo plano detrás de una o varias protagonistas femeninas más flamantes o visibles, pero el personaje masculino no deja de ser un principio activo fundamental en la evolución de la acción dramática ya que va dinamizando, a menudo de manera discreta pero potente, el desarrollo rítmico de la sucesión de cuerpo a cuerpo que constituyen las obras.

### 1.1 Leonardo: ímpetu y primacía del ademán

Le gusta volar demasiado. Ir de una cosa a otra. No es hombre tranquilo. (Mujer de Leonardo, BDS, II, 2, pág. 112).

Leonardo es un caso muy interesante para estudiar el *gestus* de los personajes masculinos en las tragedias lorquianas, en la medida en que ejemplifica algunos de sus rasgos, y encarna de manera paroxística la fuerza varonil que vertebrata la acción dramática y tiene repercusiones sobre su ritmo general. Único personaje con nombre, y no solamente estatuto, en *Bodas de sangre* Leonardo es un soporte rítmico que dinamiza la estructura de la obra y la linealidad de la acción de manera subterránea. De manera paradójica quizás, ese nombre preciso no impide que el personaje se defina ante todo por su libertad de movimiento en el seno del marco de la sociedad que le rodea, sometido a estrictas normas fijas. Leonardo *entra*, allí donde quiere, incluso si eso implica irrumpir bruscamente en el espacio escénico; de la misma manera no duda en pasar al

espacio extraescénico ni en marcharse, con más o menos discreción en función de las necesidades, cuando el marco social se hace demasiado opresivo para él. Frente a palabras o situaciones que percibe como provocaciones, puesto que contrarían sus proyectos, Leonardo reacciona inmediatamente, (“*se levanta*”), de manera enfática a través de la gestualidad para no exteriorizar sus sentimientos con palabras. Según dice es “hombre de sangre”, cuyo *gestus* se define antes de todo en función de la ley del instinto y de las iniciativas pulsionales que dicta. Dicho *gestus* transgresor anuncia su papel futuro en la obra, cuando rapte a la Novia justo después de la boda, ignorando voluntariamente las normas sociales.

¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda la familia que está muerta. Y tiene tanto poderío, que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo. (El Novio, BDS III, 1, pág. 135).

Para entender mejor al personaje de Leonardo resulta interesante cotejarlo con su contrapunto en la obra: el personaje del Novio, que por su parte se caracteriza por la *desposesión del cuerpo*, tanto el de la Novia como el suyo propio.

En el acto primero, a diferencia de Leonardo, elemento independiente, difícil de coaccionar y que aparece siempre como un electrón libre en sus desplazamientos, el Novio siempre está asociado a su Madre: en la perspectiva de la boda (que no es más que el paso de una mujer a otra, de la Madre a la Novia) procura primero salir y separarse así de ella (cuadro 1). Si bien el Novio consigue quebrar la fuerza centrípeta ejercida por su Madre en este primer cuadro, vuelve a aparecer en el tercer cuadro del acto I, mientras está presente ella de nuevo: madre e hijo, en su gestualidad, desdibujan entonces una coreografía paralela; las didascalias, en tercera persona del plural, indican que ambos personajes hacen las mismas cosas al mismo tiempo, antes de darse la mano y salir<sup>3</sup>. En el primer cuadro del acto II, el Novio “*se dirige al lado de la Novia*”, y queda luego en presencia o bien de la Novia, o bien de la Madre. El discurso del Novio tampoco es abundante; se caracteriza por cierta ingenuidad, una despreocupación y una falta de lucidez patente, lo cual confiere al personaje cierto parecido con la figura clásica del *bobo*, quien, sin darse muy bien



cuenta de lo que se está tramando alrededor de él, exclama: “¡Eso quiero yo!”. En el primer cuadro del acto III, el Novio aparece acompañado por el Mozo 1º, como si no se bastara a sí mismo en su varonil empresa de venganza del honor. Obedeciendo hasta el final a su Madre, el Novio no tiene autonomía: “Yo siempre haré lo que usted mande”, le dice en el segundo cuadro del acto II (*BDS*, II, 2, pág. 123). Por otra parte, en la obra la desposesión del cuerpo se manifiesta, en el personaje del Novio, a través de un proceso de evacuación de lo masculino: Leonardo le quitará rápidamente el papel activo que sugería su actitud dinámica perceptible en la acotación escénica (“*Entra Leonardo*”), sustituyéndose a un personaje caracterizado por su ausencia de iniciativa. Al final, el cuchillo que le entrega la Madre, sustituto fálico artificial, lo transforma en “estrella furiosa” a la vez que le desposee de su propia virilidad: se convierte en el trujamán de su familia entera (Leñador 3º, *BDS*, III, 1, pág. 130).

En cambio, desde su primera aparición en el segundo cuadro del acto I, Leonardo se caracteriza tanto gestualmente como en palabras por una autoridad y una agresividad evidentes. Su irrupción, muy brusca en ese momento (“¿Y el niño?”), pone fin de manera abrupta a la conversación entre su Mujer y la Suegra, revelando ya la idiosincrasia de un personaje que no duda en interrumpir el desarrollo de la acción y ni en imponer su voluntad con cierta violencia y brusquedad. Rítmicamente se caracteriza su discurso por la brevedad de las frases, aunque éstas se alarguen cuando se ve obligado a justificarle a su Mujer el agotamiento del caballo, o cuando manifiesta sus celos en el primer cuadro del acto II, después de haber entonado a su vez el estribillo “Despierte la Novia”, cantado hasta el momento por otros personajes con función coral. Cuando le cuenta su Mujer lo que dicen las mujeres que cogen alcaparras y que lo vieron en el límite de las llanuras, Leonardo, a la defensiva, otra vez reacciona de manera muy brusca: su discurso toma entonces la forma de frases negativas y de preguntas breves para desmentir los rumores. Lo mismo, su aparición en el primer cuadro del segundo acto es muy brutal: Leonardo irrumpe en el cuarto donde la Criada está peinando a la Novia para la boda, y, a la Criada que sorprendida, abre la puerta exclamando “¿Tú?”, le responde directamente: “Yo. Buenos días”. Entonces se adueña del espacio y se impone sin que sea posible pararle. Cuando canta con los demás y entra en el espacio escénico “como quien cumple un deber”, el conformismo que demuestra Leonardo sólo es una máscara, destinada

a disfrazar la maniobra subterránea que está preparando para huir con la Novia.

A diferencia de sus acciones regidas por una impetuosidad y una fuerza devastadoras, las palabras de Leonardo se caracterizan por su escasez. Su discurso es poco abundante, ninguna palabra es gratuita; incluso a veces emplea frases nominales para expresarse (“El justo.”). Sin embargo el ritmo en su manera de hablar ilustra y confirma el carácter impulsivo del personaje: numerosas respuestas esticomíticas, monosilábicas, procuran poner fin a la conversación y parecen indicar un esfuerzo para controlar sus propios sentimientos (“No.”, “Sí.” “¿Cuándo?”, “No sé.”). Eso explicaría también por qué Leonardo suelta de ese modo esa energía de la palabra contenida en la acción. De la misma manera, parece estar en otro mundo cuando, ayudándose de monosílabos, le contesta a la Criada que se empeña en recordarle la existencia de su hijo para calmar sus ardores (“¿Cuál?”, “Ah.”, “No.”). La brevedad de sus respuestas sería la traducción verbal de la reacción a otro movimiento, continuo e intenso, de *conato amoroso* que ocupa su espíritu.

Leonardo es a menudo “*Agrio.*”, “*Serio.*”; muchas veces habla “*Fuerte.*” Se expresa muy a menudo usando frases negativas (“No nos importa.” “No le he preguntado su opinión”) y emplea de modo abundante los imperativos (“Quita.”, “Deja.”), lo que confirma su posicionamiento voluntariamente en desfase con el resto de la sociedad. Como Juan, Leonardo sabe acercarse a la mujer a la que quiere someter a su voluntad, haciéndose así amenazante; es el caso, entonces, con la Novia (“¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo.”).

No quiero hablar, porque soy hombre de sangre. (Leonardo, *BDS*, II, 1, pág. 90).

Para Leonardo, la palabra no parece corresponder a una condición natural: es un subterfugio al cual sólo recurre forzado por la inmersión en el marco de lo social y de la relación con el otro. Para retomar una fórmula de Jean-Pierre Rynngaert (Jolly: 2001: 89), se puede decir que Leonardo, lo mismo que personajes como Juan, Víctor, Yerma, Las Viejas, Las Lavanderas o Pepe el Romano (ausente de principio a fin en la obra) es un personaje que es “hablado, más que habla”. Se caracteriza tanto, si no es más, por el poder de atracción que ejerce *in absentia* como por el que ejerce cuando está en el cogollo de la acción. Breves e intensos

en el caso de Leonardo, como en cierta medida en el caso de Juan, esos momentos son a menudo la ocasión de una explosión de violencia, o de la expresión de un rencor interno. Con Leonardo se cumple de manera paroxística la inversión de los estatutos respectivos de la palabra y del silencio, fenómeno observable también en otros personajes masculinos como Juan, Víctor o Pepe el Romano, quien por su relegación al espacio extraescénico a lo largo de la obra, está consignado a un misterioso silencio. Pero más aún que en el caso de Juan o Víctor, para Leonardo (Rykner, 1996, pág. 210), “las palabras pronunciadas (por el personaje) aparecen nítidamente como meros puntos de apoyo para su silencio. No tienen utilidad verdadera y se limitan a acompañar la acción muda”: la intención inefable que guía la acción de Leonardo, en sobreimpresión al discurso, interfiere con éste y les quita toda utilidad a las palabras frente a la primacía de una actividad silenciosa.

Así Leonardo, hombre de *acción*, habla poco, pero el carácter brusco de la palabra escasa por la cual se define lo construye como figura masculina libre y a contracorriente. Impetuoso y violento, se define así como un ritmo, verdadero detonador que no dejará de provocar la catástrofe más adelante en la obra. La economía de palabras de un personaje orientado hacia la acción provoca en la escritura teatral “una concentración absoluta que produce la incandescencia del verbo” (1996, 119): las palabras tienden a no ser más que unas “excrecencias del silencio” (1996, 209) que vienen a quebrarlo de vez en cuando, en unos intervalos en los que la relación al otro obliga a utilizar las palabras como para prevenir el ademán, impedir su misma génesis y el advenimiento de lo irremediable. Eso se observa cuando la Criada, la Suegra y su Mujer le presionan con sus preguntas. De la misma forma como pueden ser una antecámara de la expresión física, las palabras pueden ser un espacio transitorio donde se neutralizan los conflictos en la acción: de ese recurso procuran usar los personajes femeninos interlocutoras de Leonardo cuando intentan interponerse a su deseo impetuoso. En esos momentos precisos de la acción dramática el cuerpo a cuerpo se declina entre lo verbal y lo físico, en la medida en que los discursos de las interlocutoras utilizan la fuerza de las palabras para echar al cuerpo por tierra, haciendo impotentes sus impulsos imperiosos.

## 1.2 Juan: la *finta* (conyugal)

El marido está como sordo. Parado, como un lagarto puesto al sol. (Lavandera 3ra, *YRM* II, 1, pág. 69).

Marido trabajador y ausente, Juan no está cómodo en las situaciones de cuerpo a cuerpo frontal con Yerma, y procura evitar o acortar lo más posible las confrontaciones con ella. Desde el principio de la obra, está en escena con su mujer cuando una acotación indica que “*va a salir*”; Juan se despide de Yerma y frente a sus peticiones, le pide que ella calle y no salga, y luego “*Sale*.”

La situación se repite al final del segundo cuadro del acto I cuando Juan interrumpe un intercambio entre Yerma y Víctor y, nada más llegar, riñe a su mujer, poniendo asimismo fin a cualquier conversación sobre la posibilidad de tener un hijo, y le ordena que vuelva a casa. Esta manera que tiene el personaje de recogerse frente a temas que le molestan y de esquivar el problema se podría resumir por el término de *finta*: la habilidad y la eficacia de Juan para evitar los golpes es precaria, pero no deja de repetirse, manifestándose tanto en sus acciones como en sus palabras. Al final del Primer acto, Juan elude la posibilidad de quedarse junto a Yerma después de su día de trabajo y procura desanimarla para que deje de esperarle: “No. Estaré toda la noche regando.” Por otra parte, como muchas veces en la escritura de Federico García Lorca, el empleo recurrente de los imperativos por parte de un personaje es una señal de su debilidad. Es el caso de Juan, con su agresividad frente a Víctor, por el cual siente muchos celos y a quien ataca con sus preguntas en el segundo acto, manifestando la necesidad de afirmar y asentar una superioridad que presiente frágil. Como en el caso de Bernarda, la voluntad de control que revela este tipo de idiolecto es el reflejo de una forma de inmovilismo y de rigidez, así como de una cobardía perfectamente identificada por la Lavandera Tercera (II, 1, ver epígrafe). De la misma manera, Juan, frente a las repetidas *embestidas* de Yerma, *esquiva*, en el tercer acto, alternando el empleo de imperativos y de silencios, procurando nuevamente interrumpir el intercambio. El movimiento centrífugo que intenta iniciar es el de una huida, con ocasión de la cual espera someter a Yerma a su voluntad. La cobardía es el rasgo que domina en la idiosincrasia de Juan en el acto III, en el cual el personaje necesita a

sus dos hermanas para hacerle frente a Yerma, y en el segundo cuadro en el cual escucha la conversación entre Yerma y la Vieja de la Romería escondido en un rincón del decorado. Su testarudez y su mala fe siguen estando presentes hasta su último intercambio con Yerma, cuando, demasiado tarde, procura invertir los papeles. El cuerpo a cuerpo conflictivo que inicia entonces Juan es artificial y opresivo, pues elude el problema que impide la relación serena entre marido y mujer. En esta circunstancia, se le ve aprovechar un momento de debilidad de Yerma para intentar esquivar lo que obstaculiza sus propios intereses, pero no podrá evitar el golpe fatal que le infligirá Yerma.

### 1.3. Víctor: la finta (sentimental)

A su manera Víctor es también un personaje que esquivo los golpes, negándose a sustituir a Juan y a asumir un cuerpo a cuerpo frontal tanto con éste como con Yerma. “*Sonriente*” al principio de la obra, Víctor tras haber aparecido y desaparecido dos veces en la obra (en los dos primeros actos) se marcha de veras después de su tercera y última aparición, en el segundo cuadro del acto II. Dos veces en la obra Víctor penetra en el espacio de Yerma explicando que está buscando a Juan: sustituirlo y dejar que vuelva a comprar su rebaño para marcharse también es para él una manera de protegerse y de evitar un cuerpo a cuerpo directo con Yerma. Sin embargo cuando ése se presenta de manera inevitable, Víctor sabe cómo hacer frente a la situación, dejando que la gestualidad hable en vez de las palabras. Para retomar las palabras de A. Rykner, en ese momento, “Su palabra sólo es potente si tiene como corolario un silencio que la hace resonar y la prolonga en unos ademanes, unos descansos, unas suspensiones.” (1996, págs. 213-214). Se atasca el diálogo, y Víctor resiste a las sollicitaciones implícitas de Yerma, por ejemplo, permanece de pie cuando ésa le invita a sentarse, y permanece firme cuando declara que ha olvidado el pasado. Al eludir el recuerdo del día en que cogió a Yerma en brazos, se encierra en una postura rígida, aniquilando así a través de una indiferencia aparente y de una fingida incomprensión las esperanzas que la protagonista albergó en él. Queda abrumado por las miradas de Yerma y escoge liberarse por sí mismo de una tarea demasiado acaparadora y exigente. Se le ve no lo suficientemente valeroso como para liberarse de las prohibiciones sociales y

miedoso, quizás, frente al misterio que rodea la feminidad de Yerma y su supuesta esterilidad.

Estos ejemplos demuestran de manera muy sencilla cómo en la cosmogonía lorquiana el *gestus*, complejo idiosincrásico de ademanes de los personajes masculinos parece elaborarse, en cuanto ritmo, en una tensión entre movimiento centrípeto y movimiento centrifugo, de entrada y salida<sup>4</sup>. Las repercusiones de sus movimientos son mucho más importantes para la acción dramática que un movimiento similar efectuado por mujeres y/o unos personajes secundarios, en la medida en que la llegada de un personaje masculino muchas veces deja en suspensión la acción durante un tiempo, paralizándola un momento<sup>5</sup>. La alternancia presencia-ausencia viene a quebrar la linealidad dramática y dialógica, y la manera singular cómo cada personaje negocia la transición entre escenario y espacio extraescénico (huida motivada por el temor, entrada imponente e imperiosa) es un rasgo característico de su propia idiosincrasia, al mismo tiempo que un dato fundamental para entender la naturaleza de los cuerpo a cuerpo a través del contacto creado con los personajes femeninos presentes en el escenario.

Otro rasgo distintivo de ese *gestus* de los personajes masculinos en el teatro de Federico García Lorca es que un ruido, un sonido, o bien propio o bien que se les asocia<sup>6</sup> precede muchas veces su presencia efectiva, física, en el escenario. Este breve *entre-dos* dramático y escénico constituye espacial y temporalmente una zona transitoria que difiere el encuentro de los cuerpos unos con otros, y participa de un juego del dramaturgo sobre el tema de la presencia y de la ausencia en consonancia con todo un trabajo efectuado en el espacio extraescénico.

Así, la presencia de Leonardo se anticipa dos veces en *Bodas de sangre* a través de un ruido que lo anuncia y se le asocia fácilmente, como cuando al final del primer acto la Criada le pregunta a la Novia si oyó un ruido de caballo, la víspera, y cuando el ruido se hace oír de nuevo justo después de su conversación.

También se puede pensar, en *La casa de Bernarda Alba*, en las “coces” que da el “caballo garañón”, encerrado en el corral: además del simbolismo lorquiano que asocia el caballo al hombre, el animal pertenece al mundo de lo invisible para el lector/espectador. Su intervención corresponde a un momento en la obra cuando el fondo sonoro, secundario respecto a la acción principal, irrumpe y viene a quebrar el desarrollo lineal, provocando una ruptura en el diálogo. El nivel simbólico (hombre/caballo)

pesa en el proceso interpretativo, reforzando las sospechas del lector y del espectador que podían interpretar hasta entonces la inquietud del caballo como una reacción frente a una presencia extranjera. En el caso de Pepe, que permanece consignado durante toda la obra al espacio extraescénico, resulta interesante también constatar que la discreción de su relación ilícita y escondida con Adela hace que su llegada se nota y se evoca mucho menos en boca de las otras hermanas, en comparación con su partida. En el acto II, la hora de partida de Pepe es objeto de debates, interrogaciones y riñas entre las mujeres de la casa: Poncia (su hijo) y Martirio, quienes oyeron a Pepe marcharse a una hora avanzada de la noche, insisten mucho más en el hecho de haberle oído irse más tarde que de costumbre que sobre el hecho de haberle oído llegar (CDBA, II, 2006, pág. 234). Al sugerir una cita con Adela después de la despedida con Angustias, la conversación abre el paso hacia el desenlace trágico.

En el primer cuadro del acto II de *Bodas de sangre*, Leonardo entra precedido por un ruido (“*Se oyen aldamonazos.*”). Leonardo está en la puerta y se prepara a interrumpir la acción en curso penetrando el espacio escénico y provocando, por su misma irrupción, un cuerpo a cuerpo que la Criada logrará, no sin dificultades, evitar temporalmente. *La entrada* de Leonardo está precedida de un sonido duro, expresión sonora del arrebatado varonil que le impulsa a moverse sin temor a violar la intimidad de los preparativos de una boda de la cual queda excluido. Se puede establecer un paralelismo entre este momento y el primer cuadro del acto III de *Yerma*, en el cual Juan irrumpe en casa de Dolores “la conjuradora” anunciándose llamando a la puerta, y, luego, a través del sonido de su voz que ordena que le abran: a las coces del caballo, a los aldamonazos y a los golpes dados en la puerta se añade en este caso la voz, otro elemento que anuncia la presencia de un individuo varón cerca del espacio en el cual se mueven las mujeres.

La voz puede ser el vector de una gran sensualidad, como cuando, en *La casa de Bernarda Alba*, los hombres que pasan cantando se acercan al espacio cerrado de la casa. En el segundo cuadro del acto I de *Yerma* el canto de Víctor precede su aparición escénica. Más tarde en la obra, el personaje ya no canta, pero los ruidos oídos en la lejanía, que se insertan en la obra en el último intercambio entre Víctor y Yerma, adquieren un matiz simbólico distinto. En un intervalo dialógico entre los dos personajes, surge la acotación “*Se oye el sonido melancólico de las caracolas de los pastores.*”, para preparar, dramáticamente, su separación

definitiva (*YRM*, II, 2, pág. 86). La dimensión auditiva tiene así una importancia fundamental en la construcción rítmica del personaje masculino en la escritura de Federico García Lorca: anuncie o no la llegada del personaje, acompañe o no su partida, el sonido (ruidos de pasos de Pepe, materializados por el relato de las hermanas en *La casa de Bernarda Alba*), señala la presencia del personaje cerca del escenario y expresa una sensualidad, un erotismo manifiestos, confirmando intensidad a la acción dramática.

Declinado según modalidades y matices vecinos, en el teatro trágico de Lorca se desdibuja rítmicamente el arquetipo de un personaje masculino cuyas pulsiones (movimiento impetuoso centrípeta) tienen como necesario correlato una obcecación y un movimiento centrífugo (desresponsabilización y huida), utilizados ambos por el dramaturgo como instrumentos de progresión y escenificación de la tragedia.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO: UNA TENSIÓN RÍTMICA ENTRE LUCHA INDIVIDUAL E INMOVILIDAD IMPOSIBLE

### 2.1. Adela y La Novia: la expresión “a cuerpo perdido”

Entre los personajes femeninos del teatro de Federico García Lorca, la Novia de *Bodas de sangre* y Adela en *La casa de Bernarda Alba* se caracterizan, cada una con su especificidad, por un perfil similar: son dos mujeres jóvenes, atractivas que se resuelven a quebrar las leyes impuestas por la sociedad y reivindicar su libertad. Dejan asimismo que el cuerpo hable, haciendo pasar la ley de la atracción natural antes del respeto de las normas sociales, lo cual tiene como consecuencia desencadenar la catástrofe (Peral Vega, 2009, págs. 94-108). Este tipo de personaje desempeña un papel fundamental en el avance de lo trágico, en la medida en que la tragedia se estructura a partir de su propio ritmo, caracterizado por una evolución progresiva en el tiempo y marcado luego por un punto de ruptura irreversible.

No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca. (Adela a Poncia, *CDBA* II, pág. 206).



Muchacha rebelde, Adela va revelándose a lo largo de los intercambios, afirmando de manera cada vez más nítida el movimiento a la vez dialéctico y lineal de epifanía del individuo que la caracteriza. En el primer acto de *La casa de Bernarda Alba*, Adela ya pone en marcha un proceso de afirmación de sí misma que se irá radicalizando a lo largo de la obra: después de una fase de obediencia mecánica a su madre (es de suponer que ella y sus hermanas obedecen también las órdenes que da Bernarda a las “doscientas mujeres”), Adela la provoca por primera vez, dándole un abanico de flores verdes y rojas inadaptado a la situación de duelo. Irritada por la pasividad de Magdalena, rechaza la autoridad materna, postura suya otra vez perceptible cuando se atreve a confesar a su madre que ha ido al portal, es decir que ha desobedecido. En el acto II, la tensión con Martirio ya se nota, y se puede observar la toma de poder progresiva del personaje: con una Adela que mantiene el pulso y triunfa primero de la mirada de su hermana y luego de las insinuaciones de Poncia.

No a ti, que eres débil. A un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique. (Adela a Martirio, *CDBA III*, pág. 273).

El idiolecto de Adela es una señal de su construcción rítmica progresiva por lo negativo (en el enfrentamiento). Empieza eliminando toda posibilidad de toma de control psicológico de su interlocutora sobre ella (por el uso de la negación), para, luego, afirmarse en la formulación de un cuerpo a cuerpo hipotético en el cual sabría cómo vencer a un adversario a priori muy impresionante. En las dos réplicas destacadas en los precedentes epígrafes se concentra, a escala de la frase, el gestus de un personaje cuyo ritmo se caracteriza por un despliegue a lo largo de la obra. Adela hace frente y se afirma de manera cada vez más radical a través de una sucesión de enfrentamientos. Atemorizada al final del acto II al enterarse del castigo que se va a abatir sobre una desdichada mozuela del pueblo que tuvo que abandonar a un hijo ilegítimo, Adela corrige rápido su actitud. Después de la forma de coerción corporal representada por la intervención de Bernarda, que le prohíbe levantarse de la mesa, Adela sale de nuevo, seguida por dos de sus hermanas, para contemplar las estrellas. Acostados todos, Adela vuelve a levantarse para ir a beber y, al ver que nadie la está espionando, aprovecha la oportunidad para

reunirse con Pepe. Entrampada, asume el enfrentamiento con Martirio y con Bernarda y, porque cree que ha perdido el cuerpo de Pepe para siempre, Adela corre para encerrarse en su cuarto y ahorcarse, poniendo fin a una lucha a cuerpo perdido, perdida de antemano.

En *Bodas de sangre* también, la Novia se caracteriza rítmicamente por una evolución en el tiempo, aunque ésa se realice de manera mucho más violenta y radical que en el caso de Adela. Paradójicamente, en *La casa de Bernarda Alba*, el encierro en la casa le ofrece un mayor margen de maniobra a Adela que el marco “al aire libre” pero rígido del cual dispone, para moverse, la Novia en el momento de la boda. El peso de las miradas ajenas y la exposición violenta que le imponen el contexto de la boda la obligan a disimular: de hecho, el proceso de evolución es menos visible en el contenido de sus palabras que en su gestualidad y su idiolecto. Por otra parte, el desencadenamiento de la catástrofe es simultáneo al acto transgresor, a diferencia del caso de Adela y Pepe.

Así, la Novia aparece como una verdadera bomba de efecto retardado. Desde su primera aparición en el tercer cuadro del acto I, se expresa a través de frases muy breves (“Sí, señora”), y parece adoptar una actitud sumisa frente a la Madre; sin embargo eso no es sino una fachada en la medida en que a través de otras frases (“Lo sé”. / “Yo sabré cumplir.”) afirma su determinación, dejando entrever la fuerza interior que la anima. Ella controla el uso del silencio, cuando elige la gestualidad, y no la palabra, para despedirse de la Madre. Con la Criada, la palabra de la Novia aún está contenida, haciéndole eco a la de Leonardo frente a su Mujer. En ambas situaciones los imperativos esticomícos abundan: (“Quita.”, “Suelta.”, “Suelta he dicho.”, “Calla.”). Igual que Adela, quien varias veces en *La casa de Bernarda Alba* emplea la negación para estructurar su grito de rebelión, la Novia usa formulas negativas frente a la Criada, y también, más tarde, frente al Novio (“No quiero.”, “¡Ea que no!”). La palabra contenida impulsa el cuerpo a la expresión: la Novia da un grito (“¡Ay!”) y se muerde la mano, traducción somática de la inquietud que está experimentando. La Novia, lo mismo que Adela, obliga también a los otros personajes a callar: “¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua!”, le dice a la Criada, para que el genuino fuego que la anima no se revele. A pesar de todo, como Adela, la Novia también es provocadora: no vacila, aunque tiene gran capacidad de autocensura, en salir “en enaguas” delante de Leonardo. La diferencia entre ambas mujeres es que la Novia lucha contra sí misma para refrenar sus pulsiones (“No

se debe decir”): para ella el tabú es efectivamente una forma de auto-censura de la palabra, y por tanto del cuerpo, condenada en la obra al fracaso. La contradicción constituye de hecho una forma mucho más estructuradora para la Novia antes de que llegue la catástrofe, en la medida en que, en términos freudianos, ella procura *reprimir* sus sentimientos verdaderos (“No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás.”). La negación ocupa un sitio fundamental, aunque de manera distinta al caso de Adela, para quien ésta corre pareja con un proceso de epifanía del individuo. Cuando la Novia confiesa sin reservas sus “sentimientos” al personaje del Novio, la palabra, plena en apariencia, es en realidad inauténtica; de la misma manera, la marcha resuelta hacia la iglesia ha de despertar las sospechas. “*Inquieta y con gran lucha interior*” durante la boda, la Novia es presa de numerosos tormentos, lo cual se refleja en la misteriosa brevedad de sus frases (“Tengo mucho que pensar.”, “Estos momentos son agitados”, “Estos pasos son pasos que cuestan mucho.”), y luego en los imperativos esticomáticos que suelta a Leonardo para interrumpir el contacto físico (“Quita”, “*Sombría*”, “*Seca*”, “¡Déjame!”, “(...) déjame... Luego.”). Una vez dado el paso de la huida con Leonardo no disminuye la contradicción; al contrario, reforzándose, adquiere una dimensión propiamente trágica puesto que en la obra, la gente notó su desaparición. De esta manera F. García Lorca da de entender que lo irremediable ha ocurrido ya. Las repercusiones traumáticas del duelo en la Novia modifican la función de la negación al final de *Bodas de sangre*: frente al personaje de la Madre, el lenguaje activado como mecanismo de defensa procura, en vano, borrar la realidad, y las palabras del personaje de la Novia (“Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería.”) se encasquillan en una trágica repetición, que H. Meschonnic hubiera llamado “enfermedad del ritmo” (1989, pág. 338).

Así, en el caso de Adela y de la Novia, la palabra sin formular deja sitio a la expresión del cuerpo, el cual, estrechamente contenido en un molde social opresivo, pronto acaba dictando su ley: eso es lo que une a los dos personajes, que se niegan a resignarse, a diferencia de un personaje como el de Yerma.

## 2.2. Yerma: un *pas-seul* hecho personaje

Desde el punto de vista de la gestualidad y de la manera de hablar, el dato más impactante en el personaje de Yerma es una *actividad*, una *puesta en movimiento* tanto más dinámica y voluntaria que es casi exclusivamente autogenerada. A lo largo de la obra, y frente a sus diferentes interlocutores, Yerma es la que, aislada por su incapacidad para tener hijos, toma la iniciativa de ir hacia el otro y choca, cada vez con más aspereza, contra una ausencia de respuesta que causa su desdicha.

De hecho, no es una casualidad si entre las acotaciones escénicas que dominan más ostensiblemente el *gestus* de Yerma destacan las que indican el paso de la postura sentada a la postura de pie, y viceversa: “*sentándose*”, “*se sienta*”; “*levantándose*”, “*se levanta*” son así las indicaciones más estructuradoras en la construcción gestual, rítmica y proxémica del personaje. El listado de esas indicaciones, bajo sus distintas formas, permite resaltar la alternancia casi perfecta de momentos de espera o de abatimiento, en los que el personaje se sienta, y momentos de rebelión o de acción, en los cuales Yerma se levanta o se incorpora para tomar el control de su vida. Tras haber despertado al inicio de la obra, Yerma empieza “*levantándose*” en el momento del primer intercambio con Juan. Luego se sienta y se vuelve a levantar cinco veces más en ese mismo cuadro de apertura del primer acto, el cual se cierra, tras la partida de Víctor, con Yerma sentada. Al inmovilizar, efímeramente, al personaje en una postura melancólica de reflexión, se sugiere la esperanza y la espera, ansiosa y consciente de sus límites, de la próxima visita. En el segundo cuadro del acto I, Yerma sentada se levanta para acercarse a Víctor; postura que sin embargo queda en suspensión con la partida de Víctor provocada por la llegada de Juan. En el segundo cuadro del acto II, Yerma se levanta, al borde de un ataque de nervios; en este caso la gestualidad traduce la saturación y el intento de librarse de un esquema estéril y opresivo. La indicación “se levanta” es también una de las últimas que cierran el primer cuadro del acto III, cuando Juan le ordena que se calle y vuelva a casa. Por fin, desanimada en el último cuadro de la obra, Yerma se sienta, desesperada, y no habla más; se pone de rodillas y, “*en el suelo*” con Juan, acaba levantándose. La didascalía “*Se levanta*” afirma así simbólicamente la firmeza del personaje femenino frente a una situación de tutela impuesta de hecho por lo social y en la cual ella no cabe: el personaje se encuentra en una lucha contra una

asimilación incapacitante por Juan, a quien acaba de matar con sus propias manos. Este acto es tanto más significativo cuanto que interviene en el momento del desenlace trágico, cuando están Juan y Yerma ambos por el suelo: el contraste brindado por el gesto de epifanía de Yerma, que afirma doblemente su libertad (mata a Juan, y se levanta), resulta más fuerte. Cuando se sienta Yerma, como después de la partida de Juan o la de Víctor al final del primer cuadro del acto I, no es sino para volver a sumergirse en la espera de la próxima confrontación, del próximo cuerpo a cuerpo que le permitirá salir del estado de inmovilidad forzada y de soledad que le impusieron Juan y Víctor, y cuya extensión en el tiempo procura combatir con todo su ser.

No soy una casada indecente; pero sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola! (YRMA, III, 1, pág. 93).

Paralelamente a la esperanza de que el anquilosamiento que la amenaza no será sino *precario*, el voluntarismo de Yerma se traduce por su incansable aptitud, hasta la partida de Víctor al final del acto II, para ir a la confrontación y procurar remediar su esterilidad, viviendo la maternidad de manera indirecta a través de sus conversaciones con María. En ambos casos (las dos situaciones dan lugar a unos cuerpo a cuerpo de índole diversa: enfrentamiento con Juan, proximidad con María, y casi contigüidad cuando María se acerca y Yerma le coge el vientre en sus manos). A través de un proceso *haptonómico*<sup>7</sup> de fusión, y metiéndose en la piel de un personaje o procurando captar algo de sus sentimientos y sensaciones a su contacto es cómo intenta construirse el personaje de Yerma. En función de los interlocutores, sus esfuerzos resultan más o menos fructíferos, y muchas veces vanos.

Por otra parte, el personaje se elabora a través de una dinámica de oposición, perceptible en sus estériles intercambios con las Viejas, en los cuales el voluntarismo de Yerma choca contra la ley del silencio y del tabú de interlocutoras que se callan, abandonando al personaje, de manera aún más violenta, a su soledad. La oposición alcanza su paroxismo en los conflictivos cuerpo a cuerpo con Juan. Dos veces en la obra, y las didascalias insisten en ello (“*tomando ella la iniciativa*”; “*en un arranque*”), Yerma sigue su impulso y va a abrazar a su marido, pero choca cada vez contra una pared que aniquila sus esfuerzos. Frente a esas confrontaciones dolorosas, Yerma tropieza y vuelve a levantarse, con momentos

de abatimiento que se ven siempre superados, a pesar de la forma de resignación sugerida con la didascalía final, “*Se levanta*”. Esta impulsión “balística” generada por Yerma<sup>8</sup> se declina según diversas modalidades y es como el corolario de una ausencia y de un intento desesperado para colmar un vacío que le es insoportable: “*Con ansiedad*” (aparece por lo menos dos veces la indicación en el texto), el personaje de Yerma parece experimentar la esterilidad y la parálisis como formas de encierro psicológico. Movida por un *conato* vital que no consigue concretamente dar frutos, se enfrenta con la angustiada distancia que mantienen con ella otros personajes, y todo parece impulsarla a apoderarse del espacio para intentar contrarrestar una fuerza oscura que la obligaría a resignarse. Así, una de las otras modalidades, trágica, de cuerpo a cuerpo para Yerma es la invocación del cuerpo ausente a través del mismo lenguaje, como si el mismo hecho de nombrar al niño bastara para darle forma, materia y consistencia. El tema de la locura, presente en filigrana en la obra, refuerza el sentimiento de soledad que se desprende del personaje. Explícito en el momento del intercambio con la Muchacha 2<sup>a</sup> al final del acto I, se retoma el motivo cuando, poco tiempo después, en el mismo cuadro, Yerma oye voces. En el segundo cuadro del acto II, la escenificación y el diagnóstico de un síndrome histérico y egóico (Smith: 2000: 21-23) sugiere un impulso del personaje a imaginarse origen, entre otras cosas, de los hombres que la rodean. Al final de la obra, exclama: “No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo! (...)” (*YRM*, III, 1, pág. 91). Así, un estudio patognomónico<sup>9</sup> del personaje invitaría a considerar que algunas de sus actitudes y palabras se explican por una patología generada por la ausencia.

Acabará creyendo que yo misma soy mi hijo. (*YRM* II, 2, pág. 82).

Víctima de una ilusión sustantiva del lenguaje tanto como de la potencia creadora del canto poético en verso, Yerma procura hacer existir el cuerpo del niño deseado por las palabras. Cuando canta, sola, la génesis inmaterial (y no *real*) del hijo deseado casi lleva a percibir al *niño* como “poesía que se levanta del *canto*”, para retomar, modificándolas, las palabras del mismo Federico García Lorca. Lo trágico de esa materialización ilusoria reside, ora en la identificación del niño con un ser concreto (Juan, la misma Yerma), lo cual hace de antemano imposible su existencia, ora en una poetización más abstracta, vana y trágica del

cuerpo ausente: “Dejad que de mi cuerpo salga siquiera esta cosa hermosa y que llene el aire”, grita al final del primer cuadro del acto III (*YRM* III, 1, pág. 98). El carácter trágico de ese *parto verbal* radica tanto en la esencia efímera de la voz, que nace y muere enseguida, como en la vanidad del aire removido por palabras dirigidas a quien no las quiere oír. Incluso liberador, el grito del personaje de Yerma confina trágicamente a la soledad: salvo quizás con María, el discurso no se inscribe en una mayéutica; las más de las veces choca con un vacío estéril y con un estrepitoso silencio. La energía de Yerma al no poder emplearse para dar vida, se canaliza a duras penas, chocando violenta y estérilmente contra el otro, o perdiéndose en el aire. Volviendo a brotar en arrebatos sobre los personajes que la rodean, frente a los rechazos y a los silencios, para su mayor desdicha termina contenida en ella.

Por la génesis del movimiento que la caracteriza y por el movimiento imaginario e imaginado de los seres que la rodean, Yerma aparece en *acto* tanto como en palabras (a través de sus canciones y del empleo constante de metáforas), como el personaje lorquiano por antonomasia. Movida por una energía interna y misteriosa, ella es quien, más que cualquier otro personaje, “se levanta del libro” a través de la poesía. Bailando *sola* a lo largo de la obra (incluso Víctor finge haber olvidado la vez en que, en el pasado, bailaron juntos), y en parte sin quererlo, a través de su *gestus* Yerma *crea* y *se crea a sí misma*, poniendo en marcha, con sus repetidos esfuerzos, y a pesar de un desenlace trágico marcado por la ausencia, un proceso de *auto-génesis*. La formulación explícita de esta pura creación del espíritu por parte del personaje (“Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo” (*YRM*, II, 2, pág. 82)), sugiere una fecundidad truncada – la misma Yerma parece interferir en la dinámica cíclica de la procreación, interponiéndose como un obstáculo que impide su desarrollo normal. Además de revelar, de manera *elocuente*, las dudas y el desamparo del personaje femenino, esta reflexión de Yerma invita a interrogarse sobre lo que es un personaje de teatro, y sobre la manera como se construye: la dimensión psicológica permite medir la complejidad del proceso de elaboración de un personaje en cuanto *ritmo*. A diferencia de un personaje de novela, ¿radicaría la especificidad de un personaje de teatro en la elaboración de un sistema dramático propio, de una “mecánica rítmica” (Chambolle, 2004)<sup>10</sup>, a la vez individual, y colectiva<sup>11</sup>?

### 3. La máscara rítmica, substrato dramaturgico de la trilogía trágica lorquiana

Aunque la riqueza de la escritura lorquiana, así como la complejidad de unos personajes plásticos, con sus propias variaciones, impiden una aproximación demasiado rígida y esquemática, a lo largo de las obras es posible definir a los personajes lorquianos por un *gestus rítmico*, elaborado por sus ademanes y palabras. Si resulta interesante tomar en cuenta el componente social de los personajes para entender su definición, contemplar la noción de *gestus* en una perspectiva rítmica más amplia permite calibrar mejor al personaje lorquiano, – y entenderlo de manera más completa, echando luz sobre otras facetas importantes de su construcción (edad, sexo, carácter...). Aunque resultara contraproducente imponerle al texto una sistematización, finalmente caricaturesca, destacan elementos constantes o permanentes que trascienden la evolución de los personajes o se funden con ella, pues en cuanto ritmo, un personaje también se construye a través de un despliegue en el tiempo. De la Novia a Adela, pasando por Yerma y Martirio, el personaje femenino en su *individualidad*, con una dimensión psicológica y cierta profundidad, se va transformando y afirmando siguiendo un proceso progresivo. Por el ademán y la palabra el personaje se pone en movimiento, haciendo del texto lorquiano un *ballet poético* hecho de ritmo, música y gestualidad combinados. La afirmación progresiva de los rasgos que dan a los personajes contorno y relieve sólo se realiza a través de una sucesión de cuerpo a cuerpo y de confrontaciones con otros personajes. El movimiento (en el sentido de “ritmo”) esbozado por un personaje es siempre más o menos efímero, pero permite comprender cómo, en el momento de la puesta en relación de los cuerpos, nacen el ademán hacia el otro, el tono y el contenido de una palabra que se estructura en función del interlocutor, de las circunstancias y de las emociones que los habitan.

En cada obra de la trilogía, la forma específica del *dramatis personae* así como la gestión dramaturgica de las diferentes entidades rítmicas es lo que estructura y explica la economía general y singular de la tragedia. El avance de lo trágico se realiza mediante la caracterización rítmica de unos personajes *precipitados*, que también van adquiriendo su *gestus* rítmico a lo largo de los intercambios y confrontaciones con los demás. Construir los personajes como prototipos individualizados y sexualizados mediante el *ritmo* es el recurso *infra-sensible* empleado por Federico



García Lorca en el marco de una ruralidad hecha baluarte simbólico de los valores más conservadores y moralizadores de la tierra española.

Al espectador no se le comunica la dimensión protectora de las “redes” sociales familiares y del pueblo – que formarían en las tragedias el *compás coercitivo* en el seno del cual se mueve y fluye el *ritmo* –: *rítmicamente* ésas se denuncian como potentes herramientas de control psicológico y por lo tanto individual. Por la presión que ejercen, van generando la floración de situaciones trágicas para personajes que, al hacerse *actores* de su existencia, se atreven a ir en pos de una *libertad* ajena a la – no menos limitada – de los *personajes títriteros*.

En unos ámbitos en los cuales las prohibiciones sociales y estructuras vigentes dificultan una comunicación profunda entre los seres, la tensión inherente a la problemática del deseo ciego y a la cuestión del amor al otro toman forma y consistencia mediante una base dramaturgica rítmica que opone a unos personajes masculinos, impetuosos, intrusivos y huidizos a unos personajes femeninos más constantes en su desarrollo, pero no por ello más *estáticos*.

Escenificar, para dar a ver, a sentir y a pensar: tal es la función que asume el teatro trágico de Lorca, denunciando asimismo unas injusticias arraigadas en unos moldes sociales asfixiantes y liberticidas, pero también, en unos seres obcecados y dominados por sus pulsiones. Si bien el humanismo del poeta impide condenar la ley del instinto que libera el cuerpo, al sublimar y denunciar conjuntamente sus excesos perversos, la figuración del *caos*, del *cosmos* y de lo *imposible* en las obras abre el camino a una aproximación plural y valiosa al personaje sexuado, tanto hombre como mujer, y a un orden social cuya pertinencia erótica el dramaturgo no deja de cuestionar.

En los albores de la era moderna, y en una sociedad todavía retrógrada y sexualmente desigual, había intuido Federico García Lorca la eficiencia del ritmo como instrumento de escenificación de un proceso de construcción opresiva del individuo por lo social, arraigado en una caracterización funcional genérica hermética. Cabe resaltar la fuerza de una dramaturgia basada en una definición rítmica sexuada, cuya delimitación se ve de pronto cuestionada y superada. Si bien se escenifica una complementariedad rítmica hombre/mujer en las tragedias, la misma evolución de las obras delata los límites de semejante tipificación. En la activación, y en el pleno cumplimiento de la función catártica de la tragedia por el ritmo, estribaría la magia del teatro de F. García Lorca;

y parece posible aplicar a otros géneros teatrales esta clave de lectura. Semejante recurso, por dinámico, resulta una herramienta potentísima para una transmisión *inteligible y física* de una aprensión humanista del mundo, al receptor de teatro.

En la cosmogonía paradójica del teatro de Lorca, la tragedia la desencadena un *hybris rítmico* fruto de factores endógenos y exógenos complejos, del cual los personajes están presos, en las tres obras. Sin embargo, al escenificar al *rítmico* como flujo, desarrollo, y *trayectoria*, la máscara rítmica, substrato del sistema dramaturgicorlorquiano, trasciende la catarsis y pone en marcha el proceso hermenéutico de las tragedias de la tierra andaluza. Al abrir sobre una concepción dinámica y plástica del personaje, Federico García Lorca saca provecho dramaturgicorlorquiano de una puntual porosidad y reversibilidad entre *gestus*, invitando a una aprensión diacrónica del ser, que afirma la necesaria y *posible* superación de un *gestus rítmico* sexuado.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.
- Alsina, Jean (2001). "El público de Federico García Lorca: du corps en scène au corps hors-scène". Roswita/Monique Martinez Thomas (éd.). *Corps en scènes*. Toulouse: CRIC 21/Lansman, págs.13-22.
- Argente del Castillo Ocaña, C. (2000). "Texto y pretexto: las mujeres en el teatro de Lorca". Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.). *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación de Granada, págs. 238-246.
- Bernard, Claude (1947 (1878)). *Principes de médecine expérimentale*. Introduction et notes par le Dr. Léon Delhoume, avant-propos du Professeur Léon Binet, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Logique et Philosophie des sciences, section dirigée par G. Bachelard: Paris: PUF.

- Bolado, José (1990). "Bodas de sangre y el cine: una mirada sobre el espejo". Lecturas del texto dramático. *Variaciones sobre la obra de Lorca*. Oviedo: Universidad de Oviedo, págs. 87-95.
- Brecht, Bertolt (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carandell, Zoraida (2011). "Le fondu enchaîné: un trope cinématographique dans le théâtre espagnol de l'âge d'argent (Valle Inclán, Azorín, Alberti, García Lorca)". Allaigre, Annick, Fratnik, Marina, Thibaudeau, Pascale (coord.). *De la littérature à l'image et de l'image dans la littérature, Espagne-Italie, XXème et XXIème siècles*. Paris: Travaux et Documents, Arts, Lettres, Sciences humaines, Sciences et Techniques, Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis, págs. 95-117.
- Chambolle, Delphine (2004). *Mécanique acoustique et rythmique dans les espérpentos de Valle-Inclán*, tesis de doctorado (dir. Serge Salaün), Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.
- Damourette, Jacques, Pichon, Édouard (1911-1927). *Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la Langue Française*, Tome Premier. Paris : coll. des Linguistes Contemporains, J. L. L. D'Artrey, Directeur, Luçon, impr. Pacteau.
- Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- García Lorca, Federico (2009). *Yerma* (YRM) (1934). Vigésimoctava edición de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico (2007). *Bodas de Sangre (BDS)*. *Tragedia en tres actos y siete cuadros* (1933). Introducción de Fernando Lázaro Carreter, guía de lectura de Juan Francisco Peña. Madrid: Espasa Calpe.
- García Lorca, Federico (2006). *La casa de Bernarda Alba*. (CDBA) *Drama de mujeres en los pueblos de España* (1936). Segunda edición de Ma Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Cátedra.
- García Posada, Miguel (1997). *García Lorca, Federico, Obras completas*, Vol. 2: Teatro. Barcelona: Círculo de lectores, Galaxia Gutenberg.
- Huerta Calvo, Javier (dir.), Doménech Rico, Fernando, Peral Vega, Emilio (coords.) (2003). *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos.
- Jolly, Geneviève (2005). "Le paradoxe du théâtre: un anti-spectacle". Dessons Gérard, Martin Serge, Michon Pascal (dir.). Henri Meschonnic, *La pensée et le poème*. Paris: ed. In Press.

- Lassus, Marie-Pierre (1999). "Dynamique poétique et images sonores dans le Llanto de Lorca/Ohana". *Lorca: un défi poétique*. Danièle Miglos (dir.), Textes Parcours n°1, Université Charles-de Gaulle Lille 3, págs. 11-26.
- Martinez Thomas, Monique (dir.) (2007). *Le retour du tragique; le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique; Valle-Inclán, Alberti, García Lorca*. Rennes: PUR.
- Maurer, Christopher (1991). *Bach y Bodas de Sangre*. Nueva York: Peter Lang.
- Meschonnic, Henri (1989). "Le rythme et le poème chez Henri Michaux". *La rime et la vie*. Lagrasse: Verdier, págs. 318-347.
- Meschonnic, Henri, Dessons Gérard (1998). *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris: Dunod, Nathan Université, Lettres sup.
- Peral Vega, Emilio (2009). "Metamorfosis de lo trágico en García Lorca". Ricci, Évelyne (éd.). *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol du XXème siècle*. Paris: CREC, págs. 94-108.
- Razier, Brenda (1973). *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor.
- Ricci, Évelyne (éd.) (2009). *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol du XXème siècle*. Paris: CREC.
- Riesgo, Begoña (dir.) (2007). *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936)*. Nantes: Éditions du temps.
- Riesgo, Begoña (2007). "De l'action au rythme: dynamique du drame". Samper, Edgar (dir.). *Le retour du tragique: Lucas de Bohemia de Valle Inclán (1920) et la rénovation esthétique*. Paris: Ellipses, págs. 101-120.
- Ryngaert, Jean-Pierre (2001). "Personnage (crise du)". *Études théâtrales. (Poétique du drame moderne et contemporain)* (22), págs. 87-88.
- Ryngaert, Jean-Pierre, Sermon, Julie (2006). *Le personnage contemporain, Décomposition, recomposition*. Paris: col. Sur le théâtre, ed. Théâtrales.
- Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: col. Circé/Poche, ed. Circé.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne: 1880-2010: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: éditions du Seuil.
- Smith, Paul Julian (2000). "Yerma y los médicos: García Lorca, Marañón y el grito de la sangre". Soria Olmedo, A.; Sánchez

Montes, M-J. Varo Zafra, J. (coords.). *Federico García Lorca, clásico moderno*. Granada: Diputación de Granada.

Szolcsányi, Ákos (2011). “El espacio del drama existencialista. Análisis estructural de *Bodas de sangre* y *Yerma*”. *Acotaciones* (26), págs. 11-32.

## 6. NOTAS

- 1 García-Posada (1997, pág. 16) evidenció la construcción de *Bodas de sangre* según la estructuración de una ópera “El cuadro nupcial de *Bodas* se modela, entre otros elementos, sobre la Cantata número 140 de Bach, cuya estructura (aria, recitativo y coral) imita”.
- 2 En el teatro de Federico García Lorca los personajes se construyen en torno a una tensión entre la tentación del tipo (máscara) y la de una plasticidad rítmica, gracias a la cual escapan a la construcción del personaje según las reglas clásicas del teatro moderno. Léanse las páginas que articulan la cuestión de la construcción del personaje con la de la mimesis y de la representación de lo real: “Un personnage a vraiment une vie propre, marqué de caractères particuliers, c’est toujours quelqu’un. Tandis qu’un homme, en général, peut n’être personne [...]”. (Abirached, 1994, págs. 233 *et seq.*).
- 3 “Entran el Novio y su Madre [...] Quedan Madre e Hijo sentados, inmóviles como estatuas. Pausa larga.” (*Bodas de Sangre*, pág. 66). El texto de una obra de teatro es una partitura (Ryngaert & Sermon, 2006, pág. 155), rítmica. Los cuadros de entradas, salidas y *gestus* de los personajes de *Bodas de sangre*, que se proponen a continuación, desvelan el *gestus rítmico* de los diferentes personajes y sintetizan sincrónica y diacrónicamente las dinámicas de los diferentes actos y cuadros de la obra.
- 4 Resulta interesante conectar este análisis de la escenificación de la diferencia rítmica sexual en la tragedia con las aportaciones de la reciente fallecida intelectual francesa Antoinette Fouque, que a la temporalidad fálica que gobierna el mundo frenético de la empresa opone en sus tratados de “feminología” la temporalidad de la gestación, temporalidad cíclica activa lugar de una “libido creandi”.
- 5 Recordemos el temor producido entre todas por las irrupciones de Bernarda en el lugar de la acción en *La casa de Bernarda Alba*: muchas veces se paran las conversaciones, y los personajes contienen la respiración.

- 6 La voz, los aldabonazos, y el caballo (medio de transporte de Leonardo en *Bodas de Sangre* y de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*; también, la virilidad del símbolo lorquiano les corresponde perfectamente). Véanse en anexos los cuadros de entradas, salidas y *gestus* de los personajes de *Bodas de sangre*.
- 7 El sentido etimológico de la palabra – del griego hapsis (tacto, sentido, afectividad) y nomos (ley, norma) – remite a una forma de tacto afectivo.
- 8 Retomamos el concepto lingüístico de K. Bühler ensanchando su área de significación más allá del marco del discurso, considerando el impulso que mueve el cuerpo entero.
- 9 “1. adj. Med. Dicho de un síntoma: Que caracteriza y define una determinada enfermedad.” Real Academia Española.
- 10 Aplicamos al personaje la expresión de D. Chambolle (2004).
- 11 Véase el análisis de la “constelación” de los personajes de Ryngaert & Sermon (2006, pág. 25).
- 12 Aparte de las Criadas, cuyo estatuto es evidente, permanece cierta imprecisión en cuanto a la función social de los demás personajes.

## Cuadros de entradas, salidas y gestus de los personajes de *Bodas de Sangre*

### ACTO I, Cuadro 1: Dos escenas distintas

<b>MADRE</b>	[Ya presente cuando se abre la escena] «Entre dientes»; busca la navaja. «grave»; se disculpa; «Pausa». Habla. «Mirándole»; alegría del hijo > «Sería». «Se dirige a besarlo [al NOVIO] y reacciona» «Pausa», «Aparte».	«Queda sentada, de espaldas a la puerta» «Como despertando y acercando su silla a la silla de la vecina» «Fuerte». «Levantándose», «Entre dientes», «Escupe», «Serena». «Se dirige a la puerta a la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua».
<b>NOVIA</b>		
<b>SUEGRA</b>		
<b>MUJER DE LEONARDO</b>		
<b>CRIADA</b>		
<b>VECINA</b>		«Aparece en la puerta». «Pasa». «Se sienta». Suspira. «Triste». «En plan confidencial». Besa a la MADRE. Dice que se va, pero no lo comprueba ninguna didascalía. Es la madre la que inicia el movimiento de partida [ >> arranque, traducción de un desgarramiento interior.]
<b>MUCHACHAS</b>		
<b>LEONARDO</b>		
<b>NOVIO</b>	«Entrando» (movimiento apertural de impulsión) «Va a salir» > fuerza de atracción centrífuga <> la MADRE. «Riendo». «Bajando la cabeza.» «Fuerte». [no deja de subir y bajar la tensión]. «Riendo». «Coge de un brazo a la Madre y ríe» «Levantándola en brazos»; «Alegre». Se va.	
<b>PADRE</b>		
<b>LUNA</b>		
<b>MUERTE/MENDIGA</b>		
<b>LEÑADORES</b>		
<b>MOZOS</b>		

## ACTO I, Cuadro 2: Siete escenas diferentes

<b>MADRE</b>								
<b>NOVIA</b>								
<b>SUEGRA</b>	Con el niño de LEONARDO. Lo mece. Canta con la MUJER. « <i>Levantándose, y muy bajito.</i> » Entra al niño con la MUJER y se queda fuera del escenario	Saliendo al escenario. Se sienta (> « <i>Pausa.</i> »). « <i>Con intención.</i> ».	Dialoga con la Muchacha					
<b>MUJER DE LEONARDO</b>	Canta (trana, Bajo). >>>PARTITURA de Lorca « <i>Mirando al niño.</i> »	« <i>Timida.</i> » Va a ver al niño con LEONARDO (entran abrazados)		Aparece con LEONARDO.	Cuestiona a LEONARDO. Se le echa una bronca (LEONARDO, su madre).			
<b>CRUADA</b>								
<b>VECINA</b>								
<b>MUCHACHAS</b>				Aparece una muchacha alegre y corriendo. Dialoga con la SUEGRA.		Se va la muchacha Llorando.		
<b>LEONARDO</b>		« <i>Entra.</i> » (brusquedad). « <i>Levantándose.</i> »	« <i>Agrío.</i> » « <i>Serio.</i> » (« <i>Intratable y violento; imperativos.</i> » « <i>La aparta bruscamente las manos de la cara.</i> ».) Va a ver al niño con su MUJER.	Aparece con su MUJER. Habla fuerte. Arrado.			Se sienta. Pausa. Se levanta. Agrío. Sale/entra/vuelve a salir con el niño en brazos.	
<b>NOVIO</b>								
<b>PADRE</b>								
<b>LUNA</b>								
<b>MUERTE/MENDIGA</b>								
<b>LEÑADORES</b>								
<b>MOZOS</b>								



## ACTO I, Cuadro 3: Seis escenas diferentes

<b>MADRE</b>	Entra con su hijo en la cueva donde vive la NOVIA. Se sienta.	« <i>Quedan Madre e Hijo sentados, inmóviles como estatuas.</i> » « <i>Pausa larga.</i> » « <i>Haciendo memoria.</i> » « <i>Pausa.</i> ».	Se levanta y coge las manos de su hijo. Se sienta.	Dialoga. Conviene de la fecha de la boda con el PADRE y el NOVIO.	Hostilidad: le coge la barbilla a la NOVIA. Rechaza la propuesta del PADRE de "tomar algo". Contesta por su hijo. De pie. Se despidе de la CRIADA. Besa a la NOVIA. En la puerta, la saluda a distancia. Se va con el NOVIO.	Agría. Frialidad YS entusiasmo de la CRIADA en cuanto a los regalos. Se muere de la mano con rabia. Coge las muñecas de la CRIADA que coge la caja (>Oposición). Diálogo en torno al caballo. Fuerte. Se asoma a la ventana con la CRIADA. Reacción apasionada al percibir a LEONARDO. TELÓN <b>RAPIDO</b> .
<b>NOVIA</b>						
<b>SUCRA</b>						
<b>MUJER DE LEONARDO</b>						
<b>CRIDA</b>	Invita a la MADRE y al NOVIO a pasar (« <i>Muy afable, llena de hipocresía humilde.</i> ») Sale.			Aparece con dos bandejas (copas y dulces).  Pasa.		De pie.  Quiere ver los regalos/coge la caja. Diálogo en torno al caballo/Se asoma a la ventana y ve a LEONARDO.
<b>VEGANA</b>						
<b>MUCHACHAS</b>						
<b>NOVIO</b>	Entra con su MADRE. Sentado.	Sacar y mira el reloj. Diálogo con su MADRE respecto a las tierras y a la NOVIA.	Se levanta y coge las manos de su MADRE. Se sienta.	Dialoga	Acepta beber y toma un dulce. Diálogo con la NOVIA. Se va con la MADRE.	
<b>PADRE</b>			Entra. Cabeza inclinada. Se sienta con los demás. Sourie. Juego de simetría en el diálogo con la MADRE.	Dialoga	Invita al movimiento al proponer beber algo. De pie. Sale con la MADRE y el NOVIO.	
<b>LUNA</b>						
<b>MUERTE/ MENDIGA</b>						
<b>LEONADORES</b>						
<b>MOZAS</b>						
<b>ELEMENTOS VISUALES DINÁMICOS</b>						« <i>La luz va desapareciendo de la escena.</i> » <i>Pausa larga.</i> »
<b>LEONARDO</b>						« <i>Se sienta el ruido de un caballo.</i> »

**ACTO II, Cuadro 1: Diez escenas**

<b>MADRE</b>													Habla con otros personajes. Se va (movimiento progresivo) ≈ Séquito.			
<b>NOVIA</b>	«Sale.» Vestida de blanco. «Se sienta.» Se mira en un espejo de mano (x2). «Seria.» (órdenes). Pide a la CRIADA que se calle. Se mira. Coge el azahar. Lo mira y deja caer la cabeza abatida. Lo tira. Se sienta. Se levanta. Sonríe. Entra.		«Aparece.» Diálogo con LEONARDO (deber, orgullo). Ordena a LEONARDO que no se acerque. «Temblando.» Pasión. «Sale corriendo a su cuarto.»						«Aparece.» Traje negro/corona de azahar. «Riendo.»	[Todas hablan con algazara.] «Dramática», coge al NOVIO del brazo > que él la abraçe «siempre» (Súplica, pasión, + en presencia de LEONARDO).			Se va			
<b>SUEGRA</b>																
<b>MUJER DE LEONARDO</b>																Orden a LEONARDO: que se vayan ambos a la Iglesia. Le echa una bronca: "no entiendo" lo que pasa. Llora.
<b>CRADA</b>	«Sale.» Peina a la NOVIA. «La besa apasionadamente.» «Sigue peinandome.» «Le prueba un ramo de azahar.» «Arimosa.» «Se levanta.» Se entusiasma al ver a la NOVIA. CANTA; PARTITURA LORCA. Besa entusiasmada a la NOVIA. Badía alrededor.	«abre sorprendida» «Variando la conversación» » (contrafuerza movimiento centrifugo VS meta de LEONARDO)	Le echa una bronca a la NOVIA («Fuerte.»). Poner fin a la conversación LEONARDO/ NOVIA (resistencia). «mira a las puertas presa de inquietud.» «Con rabia» (se interpone y para a LEONARDO). «Cogiendo a LEONARDO por las solapas». Expulsa terminante-mente a LEONARDO.							«Moviendo algazara». Canta.	Todos hablan con algazara			Se va: canta «Llorando» >PARTITURA LORCA (Coplas del cortejo de bodas).		

<u>YECINA</u>				---	Besan a la NOVIA. Una mira su traje, otra le pone una flor en la oreja.	Todas hablan con algazara	Se van	
<u>MUCHACHAS</u>				«Acercándose». Estruja a la NOVIA/Riñ. «hombre de sangre». «Se acerca.» «Sale por la izquierda.»	«Entra» (con ímpetu). «Recordando como sonoliento». «Levantándose»	Entra poco después de su MUJER, «como quien cumple un deber».	<b>Se queda</b>	Intraíble, «una espina en cada ojo». Se levanta. Pausa. Impulsa el movimiento de salida hacia la iglesia (arranque brusco e impetuoso). TELÓN LENTO.
<u>LEONARDO</u>	«Se oyen unos adabonazos»			---				
<u>NOVIQ</u>				---	Se dirige al lado de la NOVIA.	--	Se va	
<u>PADRE</u>				«Entrando.»		---	Se va	
<u>LUNA</u>								
<u>MUERTE/MENDEA</u>								
<u>LEÑADORES</u>								
<u>MOZOS</u>					MOZO 1º aparece (cantando).		Se van	
<u>3 CONVI-DADOS</u>					«Entran» cantando.		Se van	
<u>ELEMINTOS SONOROS</u>		«Voces cantando muy lejos.»			Voces.	Aparición de la Novia: «Suenan las guitarras.»	«Se oyen guitarras, pafillos y pandereatas»	«Voces fuera» (cantan).
<u>ELEMINTOS VISUALES DINAMICOS</u>	«Es de noche»					«Se abre el gran portón del fondo. Empiezan a salir.»		







## ACTO III, Cuadro 1: 12 escenas diferentes

MADRE <u>NOVIA</u>	Aparece con LEONARDO. Quiere que se vaya y se escape. Diálogo apasionado (versos octosilabos). « <i>Dramática.</i> » « <i>Sarcástica.</i> » « <i>Vacía.</i> » « <i>Salen abrazados.</i> »															
MADRE <u>MUEBE</u> LEONARDO <u>NARRA</u> GRADA VERONA MUCHA MUCHA <u>CHAS</u>																
LEONARDO <u>NARRA</u>	Aparece con la NOVIA. Continuidad/ simetría con ella. Retoma el único alejandrino que ella pronuncia. No quiere abandonarla. « <i>La abraza fuertemente.</i> » « <i>La arrastra.</i> » Deciden permanecer juntos hasta el final. « <i>Abrazándola.</i> » « <i>Salen abrazados.</i> »															
NOVIO	Se va por la izquierda. Tropezca con la MENDIGA (la MUERTE). Impetu. La zamarrea. « <i>Impaciente.</i> »	Sale con la MENDIGA (rápidos)														
	Entra con el Mozo 1º. <i>Enérgico.</i> <i>Dramático.</i> Intransigente . Oye a la mendiga. Se separa del Mozo para besar.															
PADRE <u>LEONA</u> <u>DORIS</u>	LEONARDO S 1º, 2º), 3º) salen. Diálogo rec. medido rec. Pronto suso \$ síla ena.	salen														
	Vuelven. Pesan leitos entre los troncos. Versos "¡Ay, muerte...!"															

MIZOS										MOZO 1º entra con el NOVIQ. Palabras desalentador as. Oye a la MENDIGA > busca por el lado opuesto								
ELE- MEN- TOS SONO- ROS	«Se oyen dos violines» >PARTI- TURA LORCA >lentitud del movimien- to									«Se oyen lejanos dos violines que expresan el bosque»						«Se oyen dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música» Duelo: 1 Grito.	Segundo grito. El telón baja en medio de un silencio absoluto.	
ELE- MEN- TOS VISI- ALES DINÁ- MICOS: EL LUNA	«Es de noche Grandes tramos báncos» Ambiente oscuro»	«La escena adquiere un vivo resplandor azul»	«... «Vuelve la escena a su luz oscura»	«... «Vuelve la luz intensa.»	Escena a oscuros													
LUNA	«... Ayer lo cambio por un joven»	«Por la claridad de la izquierda aparece la LUNA» (leñador jóven). ... 46 versos cecilabos Fatum.	«... «Me sorprende tanto la claridad.»	Aparece. Punto de vista comisente Diálogo con la MENDIGA. “Que tarden mucho en morir” > «I Gades Se va.														
MUER- TEL- MENDI- GA					Con urgencia, le pide luz a la LUNA					Se sienta y se tapa con un manto. Se queja.								
ANGU- NA: no s LEBRILO			Sale al escenaro. Dimensión incantatoria del discurso (Impaciente). > Que la MUERTE Ilegue pronto.															



### ACTO III, Cuadro último: Ocho escenas.

<u>MADRE</u>	Aparece con una VECINA. Le ordena que se calle y no loore. Se pone las manos en la frente. Rabia. Largos parlamentos. <b>Circularidad / principio de la obra: inmovilidad</b> «aquí quiero estar. Y tranquila.» Se sienta transida. Se echa el pelo hacia atrás. Se sienta.	Ve a la NOVIA. Rabia. Odio > insultos. <i>«Se dirige hacia la NOVIA con ademán fulminante; se detiene.»</i> La golpea. Retiene otros golpes (ya le faltan las fuerzas) <i>«Sarcástica.»</i>	<i>«Sarcástica.»</i> Desprecio. Que la NOVIA loore en la puerta.	En el centro de la escena. <b>¿Canción?</b> del cuéchillo. La NOVIA canta con ella.
<u>NOVIA</u>		Aparece <del>señal</del> Manto negro. Golpe > cae al suelo. Justificaciones, en largos parlamentos. <i>«Con angustia.»</i> A la MADRE: que la mate	A la MADRE: que se venga o que pueda llorar con ella. Temática de la honra.	Queda en la puerta. Canta.
<u>SUEGRA</u>	Aparece con la MUJER DE LEONARDO. Llegan angustiadas. Diálogo entre ambas. <i>Agría. Seca. Enérgica.</i> Sale.			
<u>MUJER DE LEONARDO</u>	Aparece con la SUEGRA. Diálogo. ( $\Rightarrow$ escritura espacial). Sale.			
<u>VECINA</u>	Aparece la VECINA con la MADRE. llorando. Invita a que ella rompa su inmovilidad "Venite a mi casa; no te quedes aquí"	<i>«rabia»</i> cuando ve a la NOVIA. Trata de separar a la NOVIA y a la MADRE	Entra otra vecina. Y otra. Y otra.	Arrodilladas en el suelo, lloran. <b>TELÓN.</b>

<b>MUCHA- CHAS</b>	2. vesidas de azul oscuro + devanando una madeja roja = Papeas. Cantar: PARTITURA "Canción de las hilianderas." <b>Versos hexasilabos.</b> PARTITURA: de "pastorilmente" a "dolicissimo/ rit molto".	Dialogan.	Se agrupan. Hacer callar a la niña, que la MENDIGA no le haga caso. Dialogo con la MENDIGA. Horrorizadas: que calle. La expulsan.	Inclinan la cabeza + «trfoca- mente van saliendo.» <b>Versos.</b>					
<b>LEÑARBO</b>									
<b>NOVO</b>									
<b>PAÑRE</b>									
<b>LUNA</b>									
<b>MUERTE/ MENDI- GA</b>			<b>«A la puertaa»:</b> pide pan. Tentación <> NIÑA (pajaros) Revela la muerte de los dos hombres « <i>Con delectación.</i> » Se va.						
<b>LEÑADORES</b>									
<b>MOZOS</b>									
<b>NIÑA</b>	Cantando. «Yéndose.» « <i>En la puerta.</i> » Se va. Se asoma a la puerta: canta. Se va.		Pide a la MENDIGA que se vaya. Quiere marcharse.	Canta a continua- ción de las MUCHA- CHAS >¡PARTI- TURA « Viejo romance infantil? » Se va.					Entra. Anuncia que traen los cuerpos.
<b>MUJERES</b>					Entra una MUJER de negro que se dirige a la derecha y allí se arrodilla.				Una MUJER entra y se dirige a la izquierda. ¿Canta? con la MADREY a continuación con la Novia ( <b>pasaje versificado;</b> <b>heptasilabos</b> ). MUJERES (VEGINAS) > especie de coro trágico. Versos/lamento.