

Es la dinámica interna de la obra la que permite captar el alcance de las opciones de cada personaje o grupo. La 'moral' ya no le es impuesta al lector: más bien la realidad es 'creada' moralmente por su presencia.

Podría parecer que, en Vargas Llosa y en Bryce Echenique, la dualidad desaparece para dar lugar a la homogeneidad: en el primero, de la corrupción y en Bryce Echenique, de la armonía. Sin embargo, la existencia misma de estas obras no se explica si se las despoja de la polaridad, expresiva y sobre todo axiológica.

Lo dicho anteriormente no significa que la dualidad asuma en todos los casos una fisonomía uniforme e inmutable. En Ribeyro y Bryce Echenique prevalece la actitud analítico-intimista, en Vargas Llosa el realismo crítico, en Congrains Martin, Miguel Gutiérrez, Guillermo Thorndike, Manuel Scorza y Luis Urteaga Cabrera la hermenéutica histórico-biográfica.

MIGUEL VALLE.

Universität Münster.

« BODAS DE SANGRE » Y LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Es bien conocida la discusión que por siglos se ha mantenido sobre la estructura dramática. Casi siempre los teóricos comienzan con el famoso tratado que Aristóteles dedica a la tragedia en su *Poética*. Son numerosos los trabajos tanto de los seguidores como de los detractores de la interpretación aristotélica del drama¹. Sin embargo, como todo ensayo tiene que limitar su objetivo y sus medios, el presente prestará más atención a la estructura de *Bodas de sangre* desde una perspectiva aristotélica general, para así determinar en qué coincide y en qué difiere este drama de los preceptos aristotélicos.

¹ Aunque varios críticos han señalado la complejidad estructural de *Bodas de sangre*, uno de los que más explícitamente la han apuntado es CHARLES LLOYD HALLIBURTON, *García Lorca, The Tragedian: An Aristotelian Analysis of "Bodas de sangre"*, en *Revista de Estudios Hispánicos*, II, núm. 1 (abril 1968), págs. 35-40. Para un estudio detallado de la estructura de una pieza teatral habría que traer a colación no sólo las interpretaciones de Racine, Hegel, Nietzsche, Cocteau, Eliot... sino también esas obras teóricas que se oponen abiertamente a la postura aristotélica: desde *El arte nuevo de hacer comedias* de LOPE DE VEGA, hasta *El pequeño organón para el teatro* de BERTOLT BRECHT.

En términos generales, la concepción aristotélica de la estructura dramática se basaba en ciertos elementos fundamentales imprescindibles si es que la obra aspiraba a una verdadera excelencia dramática. La tragedia debía consistir en la "imitación de una acción", y esta debía de ser completa: con principio, medio y final². La obra debía tener una unidad de acción: un solo asunto central; una unidad de lugar: debía suceder en un solo sitio; y, aunque de menos importancia que la unidad de acción, una unidad de tiempo: se recomendaba que la obra no tratara de una acción de más de veinticuatro horas. La acción surgía debido a que la *praxis* (exteriorización de un movimiento interno) hacía que un héroe (noble) saliera para alcanzar un objetivo y en esta búsqueda se encontrara con obstáculos (externos y/o internos). De estos obstáculos uno de los más comunes en las buenas tragedias (como *Edipo Rey*, como máximo ejemplo en la concepción aristotélica) era la *hamarcia* (error de conocimiento), es decir, que el héroe andara en busca de un objetivo equivocado (Edipo busca al asesino de su padre). Pero por medio de una *peripecia* (inversión de la situación inicial), el héroe lograba su *anagnórisis* (reconocimiento de su error), como cuando Edipo descubre ser él y no otro el asesino de su padre, logrando así un autoconocimiento como resultado de la inversión de la situación de la búsqueda equivocada de su objetivo inicial. Después de la *peripecia* y la *anagnórisis*, el héroe pasaba por una etapa de *pathos* (sufrimiento profundo), que finalmente lo llevaba a una *epifanía* (visión nueva, más amplia y más abarcadora que la inicial). Esta estructura, de tener éxito, debía producir un sentimiento especial en el espectador: la *catarsis*: sentimiento complejo de *piedad* (lástima) y *miedo* (terror), efectuando de esta manera un alejamiento y, simultáneamente, una identificación en la mente del espectador (el espectador ideal, se entiende). Debido a la compleja profundidad de la estructura dramática, cada época ha tenido que prestarle atención: ya para rechazar algunos de sus postulados, ya para verla desde una nueva perspectiva. En el presente estudio nos acercamos con interés al caudal interpretativo que puede obtenerse al analizar el drama — que en este trabajo se concretará en *Bodas de sangre* — a la luz de algunos de los modernos estudios estructuralistas (las funciones dramáticas en este caso) aplicados a la concepción aristotélica de la tragedia.

² El concepto de la tragedia como la "imitación de una acción" ha sido uno de los temas más discutidos por los especialistas en la materia. Quizás este concepto aristotélico pueda explicarse desde el punto de vista dialéctico-estructural, es decir que "imitación de una acción" puede referirse a una estructura "cerrada" donde la tesis y la antítesis se destruyen y surge una síntesis, evitando terminar la acción interrumpida a mitad de la dialéctica dramática.

A diferencia de *Edipo Rey*, el desarrollo dramático de *Bodas de sangre* no se lleva a cabo en un mismo personaje o "héroe", sino que varios personajes engendran los diferentes procesos de la dialéctica trágica. Debido a esta complicación, el análisis de las funciones dramáticas, por su flexibilidad, economía y formalismo, puede ayudar a penetrar mejor en la compleja estructura de esta obra. El inventario de funciones dramáticas de Etienne Souriau consta de seis funciones, y para evitar la nomenclatura astrológica utilizada por éste, llamaremos a estas funciones como sigue: *Deseo*: fuerza orientadora que tiende hacia un objetivo; *Objetivo*: función que representa el Bien Deseado, el objetivo hacia el cual se dirige la función Deseo; *Recipiente*: esta es la función que recibe el beneficio del Bien Deseado u Objetivo (la función recipiente puede ser o Deseo mismo y otra cualquiera de las funciones); *Oponente*: es la función que resiste las acciones del Deseo y a menudo es la representante del *statu quo*; *Árbitro*: decide si el Deseo obtiene o no su objetivo, es, por tanto, árbitro entre el Deseo y el Oponente; y *Ayudante*: es la función que asiste a una de las funciones en conflicto: o al Deseo o al Oponente³.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente se puede presentar la hipótesis de que en el nivel "humano" (a diferencia del nivel "mítico" de este drama) la distribución funcional es la siguiente:

- Deseo*: Leonardo y el impulso pasional de la Novia.
Oponente: Novio y el impulso conservador de la Novia.
Objetivo: Novia.
Recipiente: Leonardo (frustrado su deseo).
Árbitro: Novio (que mata a Leonardo).
Ayudantes: del Novio: casi todos los demás personajes;
 de Leonardo: casi nadie, a no ser el impulso apasionado de la Novia.

Este cuadro de las funciones se explica así: Leonardo (Deseo) desea a la Novia (Objetivo) para sí mismo (Recipiente) y el Novio (Oponente) se opone y logra matar (Árbitro) a Leonardo, y esto lo logra con la ayuda de varios otros agentes (Ayudantes). La Novia, como es un personaje complejo, participa de varias funciones. Ella no solo es el Objetivo del deseo de los hombres, sino que además participa

³ ETIENNE SOURIAU, *Les 200.000 situations dramatiques* (París, Flammarion, 1950). También ver la adaptación y el desarrollo de las funciones dramáticas en ALGIRDAS J. GREIMAS, *Semántica estructural* (Madrid, Gredos, 1971).

⁴ Ver FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teatro selecto* (Madrid, Escélicer, 1969), págs. 283-284. Todas las citas del texto de García Lorca se toman de esta edición.

activamente en la preparación de la huída⁴, lo cual la hace partícipe de la función Deseo. Por otro lado ella trata genuinamente de encaminar su vida hacia el orden, y lucha por evitar su pasión por Leonardo. De hecho, además de la persecución del Novio después de la huída, la resistencia de la Novia es un factor importante que evita la consumación del amor con Leonardo en el bosque (ver págs. 283-287). Debe señalarse que también la Madre participa de dos funciones opuestas, aunque no en el mismo sentido que la Novia.

En cuanto a las unidades dramáticas del teatro clásico, *Bodas de sangre* las rompe todas. Aristóteles insistió en la unidad de acción, y en *Bodas de sangre*, aunque pudiera parecer que la acción gira alrededor de un conflicto central (la lucha entre los dos hombres por la Novia), realmente la unidad de acción se rompe con toda esa sección que se le dedica a la relación Leonardo-Mujer-Suegra-niño. También se rompen las unidades de lugar y de tiempo. Para tratar de elucidar los demás procesos trágicos de *Bodas de sangre* creemos que se debe evitar el referirse a un "héroe" determinado. De hecho, muy a menudo el tratar de determinar quién es el "héroe" en una obra trae más problemas de los que resuelve. Más bien se debe, siguiendo la postura ya iniciada en este trabajo, hacer referencia a la función Deseo y a la relación o relaciones que todas las funciones tienen entre sí. Ya se ha dicho que la función Deseo es la que tiende a romper el orden aceptado o código establecido, y que en *Bodas de sangre* son Leonardo y en parte la Novia los representantes de esta función. Esta es la función encargada de que en este drama se produzca la *peripecia* (o inversión de la situación inicial): la huída de Leonardo con la Novia. Esta *peripecia* hace que la función Oponente (que en esta obra está representada principalmente por el Novio, pero que tiene varios Ayudantes que son los representantes del *statu quo*) salga de su *hamarcia* (o error de conocimiento), ya que hasta el mismo momento de la huída el Novio ignora la traición. Es decir, que la huída produce una *peripecia* que trae como resultado la *anagnórisis* (salir del error inicial) de la función Oponente: el Novio se da cuenta de que la Novia no lo quiere a él sino a Leonardo. Es curioso notar que en *Edipo Rey* la *hamarcia* y la *anagnórisis* suceden en el mismo Edipo, el cual es también en cierta forma el encargado de efectuar la *peripecia*. En *Bodas de sangre* la *peripecia* se produce por medio de la función Deseo (Leonardo y en parte la Novia) y la *hamarcia* y la *anagnórisis* en la función Oponente (Novio) que es la encargada precisamente de mantener el orden. Esta es una de las complicaciones que este drama de García Lorca presenta. Además, se debe observar, por ejemplo, que la toma de conciencia o *anagnórisis* del Novio no posee gran magnitud trágica. Con esto queremos decir que esta *anagnórisis* del Novio no produce una

autoconciencia profunda como en otras tragedias clásicas⁵. Si recordamos la toma de conciencia de Edipo (y tantísimos otros dramas, incluyendo algunos tan recientes como *La fundación* de Buero Vallejo, por ejemplo), se va de una ignorancia inicial, a un estado de autoconciencia más profundo, más abarcador, es decir, a una conciencia de sus propios conflictos internos. Este paso a un nuevo orden más abarcador es muy superficial o inexistente en el Novio: él sólo se da cuenta de que la Novia no lo quiere, y su reacción es continuar en su función de Oponente y representante del código o gramática social: persiguiendo a los amantes. Es más bien en la Novia y en la Madre donde la *anagnórisis* tiene magnitud trágica (en el sentido que lo hemos utilizado en este estudio). La toma de conciencia de la Novia y de la Madre es una reconciliación de los conflictos internos de cada una. Además, una vez que este conflicto ha sido "escenificado externamente" en la lucha entre los dos hombres y la consecuente muerte de ambos, el nuevo estado de autoconciencia se logra —después del *pathos*— en los personajes femeninos. Este nuevo orden interior o equilibrio consolador equivale a la *epifanía* del drama clásico, que en la Novia de *Bodas de sangre* se puede entrever algo en sus últimas palabras al final de la obra (pág. 294):

NOVIA: Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos. (A la madre). Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos. ¡Déjala! Que quiero que sepa que soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.

Y más adelante (pág. 295) añade:

NOVIA: ¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero ¡eso no! Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos; tú por tu hijo; yo por mi cuerpo. Las retirarás antes tú.

Pero la *epifanía* de la Madre está más clara que la de la Novia, a pesar de que la Madre es partícipe de la función Oponente, es decir, representante del *statu quo*. Dice la Madre ya al final de la obra (pág. 293):

⁵ El hecho de que la *anagnórisis* del Novio sea superficial no implica necesariamente que *Bodas de sangre* sea un drama inferior a la tragedia de Edipo; tan sólo se trata de una dispersión máxima de las funciones dramáticas en esta obra de Lorca.

MADRE: Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero no; camposanto, no, camposanto, no; lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo. (Entra una Mujer de negro que se dirige a la derecha y allí se arrodilla. A la vecina). Qúitate las manos de la cara. Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay! (Se sienta transida).

Más adelante (pág. 295) su tranquilidad es todavía mayor:

MADRE: Pero, ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar.

Esta tendencia en *Bodas de sangre* hacia el equilibrio dramático, coincide básicamente con los preceptos aristotélicos. No obstante, es curioso observar que la tendencia a un nuevo equilibrio es un proceso dialéctico que va mucho más allá del drama y de la literatura: es más bien el proceso dialéctico de la significación misma⁶.

Como el equilibrio dramático se sintetiza en los personajes femeninos, la *hamarcia* y la *anagnórisis* del Novio son, como ya se ha señalado, procesos de bastante superficialidad. La *hamarcia* del Novio permite calificarlo de lo que Todorov llama "personaje débil", es decir, un personaje capaz de pasar de un estado de falta de conocimiento a otro estado de mayor comprensión (por superficial que sea) de una situación dada⁷.

Si se compara la *hamarcia* del Novio con la de Edipo, por ejemplo, se observa que este último buscaba al asesino de su padre y por la *peripezia* se da cuenta (*anagnórisis*) de que él mismo es el culpable, pasando así a un estado de autoconocimiento, a un nuevo nivel de significación más amplio, más abarcador, y advierte que ha roto el código y ha causado la miseria de su pueblo. Pero en *Bodas de sangre* la *anagnórisis* del Novio es "gramatical", es decir, que el Novio se da

⁶ Además del ejemplo sobresaliente de la filosofía hegeliana y sus derivados, se pueden mencionar otros estudios contemporáneos que acentúan la tendencia que todo sistema dinámico posee hacia un equilibrio de las fuerzas en conflicto: en el relato Todorov ha señalado esta tendencia hacia un nuevo orden; en psicología social a partir de Heider y Newcomb hasta Martindale; en antropología con Lévi-Strauss; en semántica estructural con Greimas, etc.

⁷ ТЗВЕТАН ТОДОРОВ, *Las categorías del relato literario*, en *Comunicaciones 8* (Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970), págs. 155-192.

cuenta que la Novia no lo quiere, pero no pasa a ningún nivel más amplio de autoconocimiento (por lo menos el texto no lo muestra y esta es la única realidad que tenemos), sino que se dispone a castigar al culpable y continuar en su papel de Oponente (ahora con signo cambiado) y representante de la sociedad establecida. Todo esto se relaciona con lo que Martindale (y otros) llama "cognitive dissonance"⁸. El Novio puede calificarse como un agente "minimally susceptible to cognitive dissonance", que, según Martindale, "seeks balance by... attempting to change the sign of relations emanating from other agents"⁹. Como se puede ver, el Novio lleva a cabo este tipo de actuación al darle muerte a Leonardo. Sin embargo, en personajes como Edipo (o en Tomás en *La fundación* de Buero Vallejo, para citar un ejemplo reciente) sucede al contrario: los agentes de este tipo son "maximally susceptible to cognitive dissonance" y acostumbran a buscar su equilibrio "by changing the sign of some relation which emanates from themselves"¹⁰. Este tipo de *cambio* es más propio de la *anagnórisis* dramática.

La lucha entre las dos fuerzas en conflicto se expresa primero en el encuentro entre Leonardo y el Novio. Pero con la muerte de los hombres solamente finaliza el conflicto "externo". La dialéctica del drama ha quedado inconclusa: tesis y antítesis se han eliminado mutuamente, pero falta la síntesis. Y es que en *Bodas de sangre* los personajes masculinos sólo ejecutan las funciones dramáticas de la dialéctica "externa". Son los personajes femeninos (Novia y Madre, principalmente) los que sintetizan el conflicto y completan el proceso dramático-dialéctico de la tragedia. Es decir, la lucha "externa" entre el "individualismo" del sujeto o función Deseo y el representante de la colectividad o función Oponente la realizan Leonardo y el Novio; Leonardo y la Novia llevan a cabo la *peripecia*; y finalmente la lucha se completa en el "interior" de los personajes femeninos: Novia y Madre. Resumiendo lo dicho sobre este asunto, en *Edipo Rey* el personaje principal engendra tanto la ruptura del código, como la *hamarcia*, la *anagnórisis* y la *epifanía*; en *Bodas de sangre* todos estos procesos se reparten en diferentes personajes o agentes. Por tanto, *Bodas de sangre* se caracteriza por una "dispersión máxima"¹¹ de las funciones y de los procesos dramáticos. Esta característica de "objetividad" es lo opues-

⁸ Ver COLIN MARTINDALE, *Structural Balance and the Rules of Narrative in "Les liaisons dangereuses"*, en *Poetics*, vol. 1, núm. 1, págs. 57-73.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* y ROLAND BARTHES, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, en *Comunicaciones* 8, pág. 31.

to a la "subjetividad"¹² que ocurre cuando un sólo personaje acumula todos (o la mayoría) estos procesos y funciones en una "dispersión mínima" de los mismos¹³.

EMILIO BEJEL.

Fairfield University. Fairfield, Connecticut.

EL CENTRO DE ESTUDIOS IBÉRICOS E IBEROAMERICANOS DEL SIGLO XIX

En un artículo de *Tilas* (revista del Instituto latinoamericano de Estrasburgo, Francia, año XV, 1975), Albert Dérozier, quien dirige los destinos de la sección iberoamericana de Besanzón, presenta el Centre d'Études Ibériques et Ibero-américaines du XIXe. siècle de la Universidad de Lila III. Este centro ha publicado ya cuatro volúmenes sobre España y Latinoamérica. Claude Dumas, participante en el Coloquio de Besanzón sobre Juan Montalvo, dirige el Centro, que cuenta, entre otros muchos, con la colaboración de los especialistas de Cuba Paul Estrade y Charles Lancha y de uno de los grandes estudiosos de Asturias, Charles Minguet.

El primer volumen se llama *Les Idées sur l'Amérique latine dans la presse espagnole autour de 1900*. Su autor es Guy-Alain Dugast y salió en 1971. Trata del Congreso Social y Económico Hispanoamericano de Madrid (noviembre 1900) y evoca, claro está, la Generación española de 1898. El autor divide su obra en tres partes: "la moral de la derrota", "España y América", "El Congreso Social y Económico Hispanoamericano". Su análisis es sociológico, histórico e ideológico, y en él aparecen figuras como las de Angel Ganivet o Rubén Darío. Es libro en que se oponen el pasado y el porvenir de España a la cruel realidad del momento.

El segundo volumen *Recherches sur le monde hispanique au dix-neuvième siècle* sale en 1973. Es resultado de una reflexión común, que trata de apreciar el fenómeno de la hispanidad en doce estudios. Los artículos tratan de puntos precisos o de síntesis más amplias como el de Charles Lancha (la independencia latinoamericana frente a la

¹² *Ibid.*

¹³ Entre las obras de LORCA, *Yerma* es el caso más sobresaliente de "dispersión mínima" de los procesos y las funciones dramáticas.