

Algunas consideraciones sobre el discurso alienado en textos de García Lorca

Al recordar a Baudelaire, Octavio Paz insiste en que “cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción, esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra... El lector repite el gesto del poeta: la lectura convierte el poema del poeta en el poema del lector”¹. El sentido del texto, entonces, no surge sino a partir de la memoria de cada lector; a su vez en la transtextualidad, territorio de intersección de otras lecturas, “verdadero cruce y estallido de discursos”², éstos se asocian, se olvidan o se afirman entre sí; es el mayor grado de comunicación y diálogo entre textos y la operación más integral en la relación lector-autor. En el presente trabajo se seguirá una trayectoria intertextual analizando algunos aspectos del discurso en obras lorquianas tanto dramáticas como poéticas.

Uno de los discursos más frecuentes en las obras de García Lorca es aquél que remite a la representación del orden: “Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa” (*Yerma*, Juan, 57), “el barco sobre la mar y el caballo en la montaña” (Romance Sonámbulo), “la acequia en su sitio, el rebaño en el redil... la luna en el cielo y el hombre con su arado” (*Yerma*, Víctor, 63). Si la correspondencia en la distribución espacial separa y ordena el universo físico, un tipo de estructuras semejante remite a la distribución actancial que controla y limita los roles humanos: “Hilo y aguja para las hembras, látigo y mula para el varón” (*La casa de Bernarda Alba*, Bernarda, 15), “Tiene hijos la que tiene que tenerlos” (*Yerma*, coro, 41).

De acuerdo a Julia Kristeva, los anteriores son enunciados actualizados a partir de procedimientos de verosimilización: la verosimilitud (apariencia de coherencia) de la correspondencia sintáctico-lógica se afirma y ratifica en el caso de los ejemplos anteriores, en la linealidad retórica del paralelismo; “cómplice de la convención social y de la estructura retórica, lo verosímil sería más en profundidad cómplice del habla: todo enunciado gramaticalmente correcto sería verosímil”³ (aunque no necesariamente exprese la “verdad”).

Alejado ya de su referencia con lo real, lo verosímil será “un segundo grado de la relación simbólica de semejanza”⁴. La “verdad” enunciada por este tipo de discurso ha perdido el primer grado de semejanza (discurso-lo real) y se articula únicamente en el segundo (discurso-discurso).

Lo que expresa tanto el Coro en *Yerma* como los demás personajes que tienen funciones contractivas y admonitorias es lo verosímil, la

verbalización de la convención comunitaria. Actualización del habla que se da el lujo de doble-afirmarse en la coherencia sintáctica y en la vigencia de lo retórico, estas frases hechas “expresan una verdad establecida, sentencias o normas de comportamiento acertadas por aceptadas, aceptadas por la mayoría porque son aceptadas por la mayoría y evocadas a causa de esta validez”⁵. Estos operadores de universalidad marcan el discurso a través de fórmulas fijas e inmovilizadas por el estilo gnómico de la sentencia: “La calle es para la gente desocupada” (*Yerma*, Juan, 20), “la que quiere honra que se la gane” (*Yerma*, Coro, 45), “que pague lo que debe” (*CBA*, Martirio, 66), “que pague la que pisotea su decencia” (*CBA*, Bernarda, 65). Este discurso no sólo marca la perfecta correlación causa-efecto (elección —► recompensa o castigo), sino que desde su enunciación radicaliza la experiencia de la realidad e instaura los límites de lo “normal”.

La representación de la realidad que hacen tanto el Coro como Bernarda o Juan, “supera” las circunstancias y contingencias individuales de la propia enunciación: no interesa lo particular (desde lo que surge), sino lo universal (que impone y a lo que aspira); no interesa que

“Los olivos subían
y el río bajaba.
(Solo yo me perdía
por el aire).”

“Canción desesperada”

La expresión de lo particular (el yo-autor) se autoreduce/censura al paréntesis: lo absoluto de lo verosímil jerarquiza las prioridades.

La neutralidad sin rostro del Coro de lavanderas de *Yerma* (que lavan/purifican), da cuenta de un universo armónico que tiene garantizada su autogeneración a través de una automática correlación institucionalizada por lo verosímil:

“Por el monte ya llega
mi marido a comer.
Él me trae una rosa
y yo le doy tres.”

“Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brasas que me entrega
cubro con azafrán.”

(*Yerma*, 51)

Pero como toda afirmación es “antes que nada una vasta serie de negaciones”⁶, la afirmación de una realidad tan absoluta, ordenada y lógica, también significa la negación del conflicto: palabra y silencio conviven en “presencia” en la actualización del enunciado. Si por un lado lo verosímil celebra el orden lógico, por otro oculta la contradicción: “Aquí no pasa nada...y si pasara algún día, estate segura que no traspasará las paredes” (*CBA*, Bernarda, 59).

Bernarda quiere “buena fachada” (*CBA*, 73), Juan quiere “vivir en paz” (*Yerma*, 57). Los dos personajes cumplen funciones contractivas orientadas “contra” la palabra, el movimiento y el deseo: “Calla”

(*Yerma*, Juan, 19-20-80-81-79), “Vamos a dejarnos de conversación” (43), “Calla. Demasiado trabajo tengo en oírte” (20), “Deja (de hablar)” (79), “¿Has acabado (de hablar)?” (17), “Silencio” (*CBA*, Bernarda 9-56-91), “Obrar y callar a todo” (57), “A callar he dicho” (91), “¡Calle Ud. madre!” (32), “¡Silencio, silencio he dicho” (91). En “Romance de la Guardia Civil Española” los guardias civiles “Jorobados y nocturnos/ por donde animan ordenan/ silencios de goma oscura/ y miedos de fina arena”.

El silencio se convierte en “opción” necesaria [“De estas cosas no se puede decir nada” (*Yerma*, Vieja, 32), “No me hagas hablar más, no quiero hablar más” (35)] y la palabra se convierte en peligrosa [“Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes” (*CBA*, Martirio, 55), “Agradece a la casualidad que no desate mi lengua” (63). Cuando verbaliza el conflicto [“Parece que todo el campo puesto de pie me enseñara sus críos tiernos y (pero) yo siento como dos golpes de martillo aquí” (*Yerma*, 63)], cuando enfrenta la contradicción entre el orden de lo verosímil y el registro de lo particular (el desear, el poder), la palabra molesta y es censurada: “No maldigas. Está feo en una mujer” (*Yerma*, Juan, 42), “No me gusta lo que dices” (*María*, 63)]

Si enunciamos el conflicto, lo denunciamos; si lo verbalizamos, se hace evidente. Pero si como en el procedimiento de la Verbo-creación divina del Génesis, la realidad sólo comienza a existir a partir del Verbo, a partir de ser nombrada, entonces bastará no nombrar el conflicto para que éste y su contradicción no existan. Cuando los personajes o las voces contractivas de las obras de Lorca ordenan el silencio, están negando el conflicto y creen estar extinguiéndolo de la realidad y salvando a ésta en su versión más lógica y absoluta. Como recordar es una operación simultánea a olvidar, la memoria y las convenciones colectivas que se encarnan en Bernarda, Juan o el Coro, seleccionan y recortan la realidad (recuerdan y olvidan), crean una ficción de la ficción de la realidad, como antes se creara el discurso del discurso. En la restauración del orden en “Romance Sonámbulo” (expresado en “El barco sobre la mar y el caballo en la montaña”), no hay ningún lugar reservado al recuerdo, a la muerte o al deseo; en el enunciado anterior, lo verosímil “olvida” el conflicto y recurre a la anáfora para insistir en lo universal.

Algo parecido ocurre en “Reyerta”. En pleno territorio expoliado por la muerte, “sangre resbalada gime/ muda canción de serpiente”. Las múltiples voces/versiones de los muertos (canción de serpientes), son censuradas (mudas). El registro de la realidad desde el código de lo verosímil se encargará de simplificar/unificar/tergiversar la experiencia:

“Señores guardias civiles
aquí paso lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses”.

La voz oficial del Juez, ha manipulado de tal manera la verbalización de la experiencia, que el enunciado que la representa la reduce al sosiego de la costumbre y a la vez la circunscribe a una versión única. Si por un lado la retórica se vale de la *deíxis* (“siempre”) para neutralizar la tragedia (aquí pasó *lo de siempre*/ aquí no pasó *nada*), por otro lado abole el tiempo, la Historia y por lo tanto la contradicción. La voz oficial de lo verosímil afirma e instaura la “costumbre”, cuyo absurdo no es cuestionado gracias a la misma operación de universalización que subyace en la aceptación de las frases hechas: verdades acertadas por aprobadas, hechos tolerados por repetidos y repetidos por tolerados.

Discurso alienado y alienador [“bajo el signo de la alienación, cada uno de los aspectos de la realidad está sometido a la falsificación y a una descripción parcial que sólo puede perpetuar la alienación y profundizarla porque la disimula y la disfraza aún más”⁷]; enunciado que perdió su referencia primigenia con la realidad y que seguirá condenado a representar, seleccionar y combinar no a partir de ésta, sino a partir de sí mismo. Así, las palabras y las cosas no coinciden, el lenguaje no comunica [“Conmigo todos se vuelven medias palabras, gestos. Nadie dice nada” (*Yerma*, 35)] y en vez de ser vehículo capaz de representar la realidad, se transforma en un obstáculo alienador de nuestra percepción.

“Un pájaro tan solo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos.”
“Réplica”

Oímos por espejos, como pensamos y hablamos con la intermediación de enunciados lógicos (pero incuestionablemente absurdos). Vemos la realidad desde la distorsión (especular) de lo verosímil social-lingüístico.

Si la costumbre de las frases hechas se institucionaliza a sí misma, inaugura también el tiempo afixiante de la repetición, el mismo tiempo agustiniano que tanto sobresalta a Martirios: “Las cosas se repiten. Yo veo que todo es una terrible repetición” (*CBS*, 23). Al abolirse la Historia, se abole la contradicción: si la costumbre se opone a la sorpresa [en la ciudad de los gitanos, “el viento vuelve desnudo/ la esquina de la sorpresa” (*Romance de la Guardia Civil Española*)], se afirma en cambio en la resignación: “Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana” (*Yerma*, Víctor, 67), “Que más da” (*CBA*, Magdalena, 24). Si la sorpresa se emparenta con lo heterogéneo y plural (“La ciudad libre del miedo/multiplicaba sus puertas” *RGCE*), la resignación se asocia a la obediencia: una unidad sin sobresaltos. La “obligación” de elegir del hombre se materializa aquí en una aparentemente única alternativa: “Lo importante en este mundo es dejarse llevar por los años... así tendrás felicidad” (*Yerma*, Vecina, 73). Otra voz contractiva advierte:

“Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras
y deja tu corazón
en paz, Soledad Montoya.”

“Romance de la pena negra”

La misma paz anhelada por Juan/Bernarda/Poncia/el Coro/la Voz oficial, está garantizada por las operaciones de tapiar/encerrar/silenciar/separar/olvidar/repetir: “En ocho años que dure este luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo” (CBA, Bernarda, 14). Tapiar-encerrar (negación del movimiento, de la búsqueda), silenciar-separar (negación de la palabra y del “otro” como interlocutor), olvidar-repetir (negación de la Historia).

Así no es casual que el mismo enunciado que representa el orden de la realidad desde el punto de vista de lo verosímil, reaparezca emparentado con la muerte; es el yo-poético del autor el que los vincula:

Si muero
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas
(Desde mi balcón lo veo).

El segador siega el trigo
(Desde mi balcón lo siento).

“Despedida”

La anulación del tiempo puede también observarse en la detención de la progresión de la historia o de la acción; por ejemplo en *Yerma*, ciertas recurrencias detienen el avance de la diégesis: en el Acto I cuadro I Yerma habla alternativamente con Juan, María y Víctor; en el Acto II cuadro II se repiten las secuencias: Yerma habla con Juan, María y Víctor; en ambos casos, Yerma canta (destinario: el público en ambos actos) entre la salida de Juan y la entrada de María; en los dos cuadros, Víctor llega a la escena haciendo una misma pregunta y tanto él como Juan y María entran por las mismas puertas. Pero el primer cuadro ocurre “a los dos años y veinte días de casados” (Yerma, 25), mientras que el segundo se desarrolla a los “cinco años de casados” (Juan, 59). Entre las dos escenas hay un tiempo diegético de tres años que corresponde a la espera de Yerma por la realización de la virtualidad de su sueño inicial: un niño. Sin embargo los diálogos de Yerma con Juan y con María de uno a otro extremo de esa espera, repiten secuencias exactas:

ACTO I

“Cuando los hombres se
ponen enjutos, se ponen

Legitimación
del orden

ACTO II

“Ya conoces mi modo de
ser: “Las ovejas en el

fuerres como el acero” (Juan, 17)	por medio de frases hechas	redil y las mujeres en su casa” (Juan, 57)
“A mí me gustaría que fueras al río y nadaras.” (Yerma, 18)	Verbalización del conflicto entre deseo- realidad	“Quiero beber agua y (pero) no hay vaso ni agua, quiero bordar mis enaguas y no encuentro hilos” (Yerma, 60)
“No me repitas lo que dices” (Yerma, 20)	Repetición (pérdida de la capacidad dialógica)	“No lo repitas” (Juan, 56). “¿No me has oído decir esto siempre?” (Juan, 57).
“Conozco mujeres que no tiene hijos y viven felices... así” (Juan, 19)	Resignación/ Negación de la búsqueda	“En último caso debieras resignarte” (Juan, 59)
“Sabes que no me gus- taría que salgas. Estás mejor aquí” (Juan, 20)	Represión	“Quiero verte en esta casa cerrada ¡y cada persona en su casa” (Juan, 60)

Canción

(Yerma)

no aceptación
del orden-resignación.

Los personajes no dialogan, las palabras ya no los comunican y por el contrario “detienen” la progresión de la acción, “retienen” a Yerma que durante el tiempo que incluye estos dos cuadros, no “busca” fuera del deseo. La repetición de secuencias anula nuevamente el tiempo y la historia; la palabra sigue siendo usada para detener/retener.

Mientras Yerma dice “Estoy harta de tenerlas (manos de madre) y no poder usar en cosa propia” (Yerma, 63), Adela se lamenta: “No me acostumbraré. No quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. No quiero perder mi blancura en estas habitaciones” (CBA, Adela, 29) y Soledad Montoya dice: “¡Qué pena!. Me estoy poniendo/ azabache carne y ropa/ ¡Ay mis camisas de hilo!, ¡Ay mis muslos de amapola!” (RPN).

El discurso de los personajes cuyas funciones son expansivas (desear-/soñar/buscar/multiplicar/hablar), refuta el tiempo de la repetición a

través de construcciones que expresan su inconformidad con las condiciones del presente eternizado de lo verosímil; la carencia y el deseo se manifiestan por medio de condicionales y subjuntivos: “Quisiera oírte contento” (*Yerma*, 18), “Yo me iría muy lejos” (67), “Si yo pudiera dar voces” (77), “Ella quisiera bordar/ flores de su fantasía” (Monja gitana), “Me gustaría segar para ir y venir” (*CBA*, Adela, 48), “Si yo pudiera mocito/ ese trato se cerraba./Pero yo ya no soy yo/ ni mi casa es ya mi casa” (Romance Sonámbulo).

Rayos, truenos (*CBA*, 79), tormentas (*CBA*, 56), cuchillas (*CBA*, 57), pulsos de caballo (*Yerma*, 79), granadas de angustia (*CBA*, 56), golpes de corazón (*CBA*, 79), dan cuenta de una realidad a punto de estallar. El discurso expresa el conflicto a través del contraste; “Las navajas de Albacete/ bellas de sangre contraria/ relucen como los peces” (Reyerta), “El caballo garañón estaba en el centro del corral, ¡blanco!, doble de grande, llenando todo lo oscuro” (*CBA*, 75).

Si la resignación es obedecer, desear es transgredir. Una vez que se instaure la prohibición, se abre la posibilidad de la secuencia de la transgresión. Lo fantástico aparece siempre vinculado al “conflicto entre lo real y lo posible”⁸, denuncia la disparidad de lo real y “plantea la ruptura de lo verosímil como sistema de sentidos y referencias”⁹. Si lo verosímil se adueña de la lógica sintáctica + retórica convirtiéndose en gramatical, entonces lo fantástico sería lo “agramatical”.

En la oposición presente/ausente, los personajes de Lorca reproducen la relación catóptromántica tan usada por Borges: unos a otros se definen en la exclusión. Aquello que constituye el infierno para Adela|Yerma|Soledad|gitanos, es la paz para Bernarda | Juan | la voz | la Guardia Civil. El sueño de unos es la vigilia de los otros; la visión invertida del espejo tensiona un mundo donde el mejoramiento de unos¹⁰ (búsqueda | diálogo | deseo), implica la degradación de los otros (estatismo | silencio | resignación) y viceversa. La búsqueda de Soledad Montoya [Vengo a buscar lo que busco/mi alegría y mi persona. “RPN] se relaciona con la identidad, que es la contrapartida de la alienación de Bernarda [“Las cosas no son nunca a nuestro gusto” *CBA*, 60] o de la Loca [“Todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta” *Yerma*, la Loca, 38].

Meta-realidad de discursos que suplantando o tergiversando la realidad, el resultado es un inexorable proceso de disociación entre el querer y el hacer, entre el deseo y el deber, a la vez que la pérdida de conciencia de lo particular-individual:

¿Mi corazón
es tu corazón?

¿Quién me refleja pensamientos?

¿Quién me presta
esta pasión
sin raíces?

¿Por qué cambia mi traje
de colores?

.....

¿Hermano, eres tú
o soy yo?

¿Y estas manos tan frías
son de aquél?

Me veo por los ocacos
y un hormiguero de gente
anda por mi corazón.

“Confusión”

En *La casa de Bernarda Alba*, Martirio dice “Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj” (CBA, 22), mientras Magdalena se lamenta de que “ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen” (CBA 48,). En el discurso de Martirio y Magdalena, ellas están excluidas [“yo no soy yo, soy un reloj”] o [“(yo) (mis ojos) no son míos”], del mismo modo en el que en el discurso verosímil de las frases hechas, la realidad no era enunciada desde el Yo del hablante, sino a través de construcciones impersonales o de la tercera personal gramatical. Lo ajeno|alienado desvincula entonces al que habla con lo que dice: como la realidad es puesta afuera y lejos porque es enunciada desde lo universal/repetido/impersonal de la frase hecha, no puede haber coincidencia con lo particular/individual del hablante; los personajes y el poeta no son ellos mismos, sino una confusión metonímica que se desentiende del Yo. Sin embargo cuando un personaje como Soledad Montoya habla, en su discurso hay rotunda afirmación del Yo, a la vez que una nítida correspondencia entre acción y deseo: en la afirmación de su identidad [“Vengo a buscar lo que busco/mi alegría y mi persona”].

En este mundo fragmentado y tergiversado en espejos, el deseo y la imaginación parecen convertirse en los recuperadores del sentido de una mejor conexión del hombre con la realidad: “Imagination envisions the reconciliation of the individual with the whole, of desire with realization, of happiness with reason”.¹²

En un interesante estudio acerca de la internalización del tiempo, Erwin Straus advierte que cuando una persona alarga la mano para coger algo, el acto de alargar la mano plantea ya el futuro, el acto mismo de alargar la mano está en el futuro¹³; la “búsqueda” sería entonces territorio pleno del futuro, escape del presente, tiempo, Historia y contradicción que se echan a andar.

Lo que el discurso de lo verosímil “teme” del discurso de lo fantástico es su imprevisibilidad; lo que los personajes portavoces de lo verosímil temen de los potadores de lo fantástico, es verse reflejados en ese espejo catoptromántico. Mientras Yerma quiere un niño (fecundidad/multi-

plicación/otredad/historia), Juan está bien “estando solo y sosegado” (Yerma, 19) (unicidad/soledad/presente ahistórico); mientras Soledad busca (movimiento) la Voz la detiene (estatismo). Pero mientras lo verosímil intenta unificar/homogeneizar/universalizar la realidad, los personajes del discurso de lo fantástico operan de modo contrario: multiplican/plantean la variedad/particularizan y hablan; todos ellos son “hacedores” de una realidad paralela, sustitutiva de la de lo verosímil: los gitanos “en la fragua / forjaban soles y flechas” (RGCE), “levantan por distraerse / glorietas de caracolas / y ramas de pino verde” (“Preciosa y el aire”), y le regalan a San Gabriel un traje en cuyo “chaleco bordado / grillos ocultos palpitan” [“San Gabriel. (Sevilla)”]. El caballo ya no está más sobre la mar: grillos palpitan en el bordado gitano de un chaleco, metonímicamente cerca del corazón.

La naturaleza de lo creado por los creadores es otra diferente a la previsible y lógica planteada por el discurso verosímil. La monja gitana quiere bordar lentejuelas, lunas y azabache “en el mantel de la misa” (La monja gitana) e imagina “¡Qué llanura empinada / con veinte soles arriba / ¡Qué ríos puestos de pie / visilumbra su fantasía!”. El producto de su imaginación se parece mucho a un cuadro de Magritte: llanuras y ríos verticales, multiplicación de soles constituyen la reversión de la realidad de lo verosímil.

En “San Rafael. (Córdoba)”, dos niños “aprendices de Tobías / y Merlines de cintura / para fastidiar al pez / en irónica pregunta / si quiere flores de vino / o saltos de medialuna”. Lo fantástico plantea formas inéditas de la realidad [“Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números.”¹⁴], implica la multiplicación y la sorpresa. Como la ciudad de los gitanos y los niños—Merlines, la imaginación está “libre del miedo” y destendida del código de lo verosímil; su clave es la polisemia de la ironía y una combinatoria inédita.

Pero pez se encargará de “dar lección de equilibrio / de solitaria columna” [“San Rafael. (Córdoba)]. Sobre la “agramaticalidad” de lo fantástico se superpondrá el discurso lógico que legitima el castigo a la transgresión: “Caballo que se desboca / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas” (RPN) (ver³).

En “Romance de la Guardia Civil Española”, la entrada de la Guardia devuelve / ordena el miedo a la ciudad, anula el tiempo (“los relojes se pararon”), incita a la autocensura (“el cognac de las botellas / se disfrazó de noviembre / para no confundir sospechas”), adormece los caballos y siembra hogueras “donde joven y desnuda / la imaginación se quema”. Y no sólo restablece el “túnel de silencio” (un túnel es como una única opción, este tipo de silencio es como la muerte, la no historia), sino que además se encarga de que no quede en pie nada que pueda sustituir la

realidad de lo versoímil, nada que pueda multiplicar algo que debe ser uno/universal/sordo: Rosa, la de Camborios “gime sentada en la puerta / con sus dos pechos cortados / puestos sobre una bandeja”

No más fecundidad para el deseo (*Yerma*), porque frente a lo uno/repetido/heredado, la fecundidad significa otredad/Historia/creación: creación del deseo,, la identidad o el texto.

Actante	Oponente	Objeto	Castigo/ Imosición
Yerma	Juan/Coro	hijo/deseo/palabra	resignación muerte
Adela	Bernarda	deseo/búsqueda	suicidio
Soledad	la voz	identidad	“caballo que se desboca...se lo tragan las olas”
Rosa	Guardia Civil	identidad	“con sus pechos cortados...”
[Lorca	Guardia Civil	palabra el texto	fusilamiento

A punto de entrar en al aceptación del mundo verosímil, *Yerma* dice: “Dejadme al menos la palabra. Esa cosa hermosa que puede salir libre aún de mi boca” (*Yerma*, 80). A pesar de que la Guardia Civil intenta abolir todo lo físico que pueda reproducir la transgresión al mundo de lo verosímil, se olvida del recuerdo (RGCE):

“Oh ciudad de los gitanos
¡quién te vio y no te recuerda!
Que te busquen en mi frente
Juego de luna y arena”

El eco del recuerdo multiplica la ciudad libre del miedo. Como éste, el texto también es la garantía de la reproducción significativa; cada lectura del mismo asegura la imposibilidad de una lectura única de la realidad; cada lector hace como los gitanos: es alquimista de los sentidos del texto; como el autor que combinara la palabra de tal forma que en vez de que su texto fuera la afirmación del discurso de lo verosímil, se convirtiera en el discurso plural.

García Lorca contrapone el discurso oficial de lo verosímil que esque-

matiza la percepción de la realidad, a otro diferente que pantea el conflicto; el lector dará credibilidad al que más eficazmente dé cuenta de ella.

Adriana Bergero
University of California, Los Angeles
Octubre de 1985.

NOTAS

- ¹ Octavio Paz: *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona, 1974. (pag. 106-107)
- ² Julia Kristeva: *Semiótica 2. Fundamentos*, Madrid, 1981. (pag. 67)
- ³ Julia Kristeva: op. cit. (Pag. 15) Kristeva observa tres tipos de procedimientos de verosimilización: la linealidad (identidad entre origen y finalidad) y la motivación (a través del silogismo como estructura lógica del pensamiento) con respecto a la prosa y el desdoblamiento (rima, aliteraciones, emparejamientos, anáforas, identificación y todo recurso que involucre la recurrencia de un elemento en el enunciado, cualquiera sea el nivel en el que se inserte). (pag. 15)
- ⁴ Julia Kristeva: op. cit. (pag. 11, citando a Derrida en *La voix et le phénomène*)
- ⁵ Lisa B. de Behar: *Una retórica del silencio: funciones y procedimientos de la lectura literaria*. Siglo XXI, Madrid, 1984. (pag. 115)
- ⁶ Lisa B. de Behar: op. cit. (pag. 82)
- ⁷ R.D. Laing: *Experiencia y alienación en la vida contemporánea*. Paidós, Buenos Aires, 1973 (pag. 56).
- ⁸ Harry Belevan: *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976 (pag. 60) (acerca de la obra de Louis Vax, *Arte y literatura fantástica*).
- ⁹ Harry Belevan: op. cit. (pag. 58, acerca de la obra de Iréne Bessiére, *Le recit fantastique*).
- ¹⁰ Véase el artículo de Emilio Bejel: "Las secuencias estructurales de Yerma". *The American Hispanist*, vol. II, num.7, Abril 1977. El autor formula un análisis de las secuencias narrativas de Yerma tomando como punto de partida la terminología y propuestas de Claude Bremond.
- ¹¹ (Los subrayados son míos)
- ¹² Herbert Marcuse: *Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud*. Beacon Press, Boston, 1974. (Pag. 143).
- ¹³ Viktor E. von Gebattel, Eugene Minkowski y Erwin Straus: *Antropología de la alienación*. Monte Avila ed., Caracas, Monte Avila Ed. Caracas, 1976. (pag. 148).

- ¹⁴ Federico García Lorca: “Imaginación, inspiración, evasión”. *Obras Completas*. Aguilar, Madrid, 1973. (pag. 1034).
-

Textos utilizados:

García Lorca, Federico: *Yerma*. Anaconda, Buenos Aires, 1937.

García Lorca, Federico: *La casa de Bernarda Alba*, Manchester Univ. Press, 1983.

García Lorca, Federico: *Romancero gitano. Poema del Cante Jondo*; Austral, Madrid, 1978.

Abreviaturas:

CBA: *La casa de Bernarda Alba*

RPN: Romance de la pena negra.

RGCE: Romance de la Guardia Civil Española.



Felipe Larri Lore -
O. in A. 4 1937

Amor