

2m11.3031.9

Université de Montréal

**El fracaso de la expresión individual en el teatro de
Federico García Lorca y de Michel Tremblay**

par

Line Valois

Département de littératures et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques

Août, 2002

©Line Valois, 2002



PB

13

454

2002

v. 001

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

El fracaso de la expresión individual en el teatro de
Federico García Lorca y de Michel Tremblay

Présenté par :
Line Valois

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Catherine Den Tandt

Directeur de recherche : Javier Rubiera

Membre du jury : Rosa Asenjo

Mémoire accepté le : 22 OCTOBRE 2002

MOTS – CLÉS

Étude comparée - théâtre espagnol et québécois, 20^e siècle - personnages féminins -
pragmatique du discours.

KEY WORDS

Comparative study - Spanish and Quebecer theatre, 20th century - female characters -
pragmatic discourse.

PALABRAS CLAVES

Estudio comparado - teatro español y quebequés, siglo XX - personajes femeninos -
pragmática discursiva.

RÉSUMÉ

Notre intuition initiale est qu'il existe d'importantes similitudes dans la « trilogie tragique » de Federico García Lorca, auteur espagnol du premier tiers du vingtième siècle, et dans le répertoire des « Cycles des *Belles-Sœurs* » de l'auteur contemporain québécois Michel Tremblay.

Notre objectif principal consiste à démontrer que dans les pièces *La casa de Bernarda Alba* et *Les Belles-Sœurs* la répression de l'individu au bénéfice de la communauté, thématique inhérente aux deux dramaturges, se manifeste à l'intérieur de ces microsociétés féminines par une constante transgression des principes communicatifs.

Afin de bien rendre compte des rapports verbaux entre les personnages, nous avons effectué une analyse de la prise de parole inspirée, entre autres, des fondements de la pragmatique discursive développés par John P. Grice et John L. Austin.

Nos conclusions confirment que la transposition artistique de la construction sociolinguistique des dialogues mène à l'échec de l'expression individuelle et corroborent la présence chez Lorca et Tremblay d'affinités significatives qui méritent une reconnaissance critique.

ABSTRACT

We tend to believe, for a while now, that there are important similarities between the dramaturgical creation known as the “III Tragedies” of Federico García Lorca, Spanish writer in the first third of the 20th century, and the series of plays that have come to be associated with *Les Belles-Sœurs*, written by contemporary Quebec author Michel Tremblay.

The prime objective of our study is to demonstrate that in *La Casa de Bernarda Alba* (*The House of Bernarda Alba*) and *Les Belles-Sœurs*, the dramatic leitmotifs inherent to both playwrights, which form the fundamental theme of being caught in the struggle between fulfilling one’s individual desires and following social convention, develop within these feminine microcosms by way of a non-functional communicative construction.

In order to establish through language the nature of the characters’ interpersonal relationships, we have proceeded with a pragmatic analysis of the dialogues inspired by the theories of theatrical semiology and also, among others, the contributions of socio-linguistics, namely the assertions of John P. Grice on conversational convention in addition to those of discourse –*Speech Acts*– elaborated by John L. Austin.

The conclusions of this examination confirm our basic assumption that, in the plays studied, the artistic transfer of the dialogue’s socio-linguistic composition inevitably leads to the suppression of individual expression, the non-existence of a true self being illustrated through a continual transgression of conversational maxims and by a “deficient” communicative process. They also support our initial position that Lorca and Tremblay share significant similarities which merit critical recognition.

SUMARIO

Nuestra intuición inicial reside en que parte de la creación dramática de Federico García Lorca, autor español del primer tercio del siglo veinte, conocida como la “trilogía trágica”, comparte afinidades temáticas y artísticas con el repertorio de los “Cycles des *Belles-Sœurs*” del autor contemporáneo quebequés Michel Tremblay.

El objetivo principal de este trabajo es demostrar que en las obras *La casa de Bernarda Alba* y *Les Belles-Sœurs* los motivos inherentes a ambos dramaturgos, que participan de una temática fundamental basada en la represión del individuo en beneficio de la comunidad, se ilustran a través de un disfuncionamiento comunicativo en las construcciones dialógicas de estas micro-sociedades femeninas llevadas a escena.

A fin de dar cuenta de la dinámica relacional de los personajes lorquianos y tremblayianos, hemos procedido al análisis pragmático de los parlamentos inspirándonos en algunos conceptos de la semiología teatral y apoyándonos, entre otros, en los postulados de John P. Grice sobre las convenciones conversacionales y los de John L. Austin sobre los “actos de habla”.

Las conclusiones del estudio confirman nuestro planteamiento de que la estructura sociolingüística y artística de los diálogos, por el constante “ultraje” del proceso comunicativo y por su naturaleza enunciativa, conduce al fracaso tanto relacional como ideológico de la expresión individual, metáfora de la imposibilidad de una emergencia identitaria singular e independiente. Finalmente, corroboran nuestra propuesta básica de que existen analogías sustanciales en el teatro de Federico García Lorca y de Michel Tremblay que merecen reconocimiento.

ÍNDICE

MOTS –CLÉS	i
RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iii
SUMARIO	iv
ÍNDICE	v
AVANT-PROPOS	viii
CAPÍTULO I	
INTRODUCCIÓN	1
<i>Problemática y objetivos</i>	1
<i>Estado de la cuestión</i>	8
<i>Respecto a un estudio comparado</i>	8
<i>Respecto a la temática</i>	13
<i>Lorca</i>	13
<i>Tremblay</i>	17
<i>Lorca y Tremblay</i>	20
<i>Elección y descripción del corpus</i>	22
<i>Las obras de Lorca</i>	23
<i>Las obras de Tremblay</i>	25
<i>Marco teórico y metodología</i>	29
CAPÍTULO II	
<i>Palabras de mujeres lorquianas y tremblayianas:</i>	
<i>análisis de la construcción dialógica</i>	35
<i>El papel de la palabra en la dramaturgia</i>	35
<i>Pragmática discursiva y mimetismo ilocucionario</i>	38
<i>Orquestación vocal de las obras: Apertura</i>	41
<i>Arias, adagios y coros</i>	55
<i>Disonancias</i>	71
<i>Orquestación del silencio: Gran coro final</i>	90
CONCLUSIÓN	97
BIBLIOGRAFÍA	103

AGRADECIMIENTOS - REMERCIEMENTS

Ante todo quisiera expresar un agradecimiento muy especial al profesor Javier Rubiera, mi director de tesina, con quien ha sido un gran privilegio trabajar. Gracias por su constante apoyo, sus varios consejos atinados y su inmensa generosidad pedagógica y humana. Quiero también agradecer a las profesoras Monique Sarfati-Arnaud y Catherine Poupény Hart por haber confiado en mí y guiado cada etapa de este periplo universitario tan enriquecedor, aunque por momentos tumultuoso. Finalmente, doy las gracias a las señoras Lynda Danino y Rica Bendayan-Elkouby cuyo rigor laboral, eficacia y energía han sido una verdadera inspiración. En cuanto a Louis-Pierre, mi compañero de vida, pues, ya sabe...

J'aimerais tout d'abord exprimer un remerciement très spécial au professeur Javier Rubiera, mon directeur de projet, avec qui cela a été un grand privilège de travailler. Merci de votre constant appui, de vos nombreux judicieux conseils et de votre immense générosité pédagogique et humaine. Je tiens aussi à remercier les professeures Monique Sarfati-Arnaud et Catherine Poupény Hart pour avoir eu confiance en moi et m'avoir guidée tout au long de ce périple universitaire si enrichissant, quoique parfois tumultueux. Finalement, je remercie mesdames Lynda Danino et Rica Bendayan-Elkouby dont la rigueur de travail, l'efficacité et l'énergie ont été une véritable source d'inspiration. Et pour ce qui est de Louis-Pierre, mon compagnon de vie, je crois qu'il sait bien...

✂

Line Valois

*À mon père
Jean-René,
l'grand Valois,
somewhere over the rainbow.*

AVANT-PROPOS

Tout geste d'écriture, quelle que soit sa portée, quelle que soit sa nature est un acte communicatif. Voilà pourquoi nous ressentons le besoin, ou plutôt le désir, de présenter à nos amis et collègues francophones ces quelques pages récapitulatives. Elles rappellent les raisons qui ont motivé notre recherche et tracent les grandes lignes de l'approche privilégiée ainsi que des conclusions émises.

Deux caractéristiques dominantes de la représentation théâtrale résident, d'une part, en ce qu'elle est composée d'un système polysémique et d'autre part, en ce qu'elle transpose à la scène des réalités humaines dans leur organisation collective. Ainsi attribue-t-on généralement au genre dramatique, au-delà de ses considérations esthétiques et de par celles-ci, une nature « spéculaire » qui permet un regard critique des expressions culturelles et des activités sociales de nos pairs.

En ce sens, notre intuition initiale est qu'il existe d'importantes similitudes dans la création dramatique connue sous l'appellation de la « trilogie tragique » de Federico García Lorca, auteur espagnol du premier tiers du vingtième siècle, et dans le répertoire théâtral regroupé sous la dénomination des « Cycles des *Belles-Sœurs* » de l'auteur contemporain québécois Michel Tremblay, malgré le fait que tous deux proviennent d'époques et de lieux différents.

Ces analogies, que nous jugeons substantielles, se manifestent tant au niveau des préoccupations thématiques que dans l'utilisation de divers procédés théâtraux. Notons, à titre d'exemples, les différents emprunts à la tragédie grecque –dont plus particulièrement la résurgence des chœurs–, une structure dialogique souvent « corrompue », et surtout une construction originale du personnage féminin jumelant certains aspects du théâtre occidental contemporain à d'autres de celui de l'Antiquité.

Afin d'entamer un premier dialogue entre ces dramaturgies espagnole et québécoise, nous proposons une analyse sociolinguistique de la transposition artistique des actes communicationnels dans les textes de *La casa de Bernarda Alba* et *Les Belles-Sœurs*.

La reconnaissance à la fois littéraire et publique faisant de ces deux pièces des œuvres majeures dans la production théâtrale des auteurs qui nous occupent a motivé le choix de ce corpus. Cependant, la raison déterminante procède du fait que Lorca et Tremblay ont recréé des espaces dramatiques « féminins pluriels », autre évocation de l'Antiquité. Rappelons en effet que dans un théâtre plus récent, nous avons rarement été témoins d'une invasion de personnages féminins sur nos scènes. C'est ce qui se produit avec la création de *La casa de Bernarda Alba* et de *Les Belles-Sœurs* où, respectivement, 16 et 15 personnages féminins montent sur les planches. Cette particularité qui nous apparaît très significative a vivement suscité notre intérêt et nous a incité à explorer en profondeur la dynamique relationnelle de ces personnages en interaction. Qu'expriment ces polyphonies féminines? Y a-t-il des affinités possibles entre l'élément tragique d'un suicide amoureux d'une jeune femme d'un village andalou et l'aspect « grotesque » d'un groupe de femmes envieuses du Plateau Mont-Royal volant et se disputant des timbres-primés « Gold Stars »?

L'objectif principal de notre recherche consiste à démontrer que les leitmotifs dramatiques inhérents aux deux auteurs, qui s'inscrivent dans une thématique fondamentale –reconnue indépendamment chez chacun par la critique– reposant sur un axe d'opposition entre l'accomplissement des désirs individuels *versus* les interdits sociaux, se développent à l'intérieur de ces microsociétés féminines par le biais d'une construction discursive non fonctionnelle. D'entrée de jeu, cette représentation de la répression de l'individu au bénéfice de la communauté se traduit par une constante transgression des principes de coopération nécessaires au processus communicatif ainsi que par la nature pragmatique et la teneur sémantique des dialogues.

Pour mener à bien notre étude comparative, dans une première étape nous avons exposé de façon détaillée nos diverses motivations à la source de ce projet en présentant le contenu argumental et thématique des œuvres tout en situant brièvement le cadre sociohistorique du moment de leur création.

En deuxième lieu, afin de bien rendre compte de la dynamique des rapports verbaux entre les personnages de Lorca et de Tremblay, nous avons effectué une analyse pragmatique de la construction de l'échange discursif, c'est-à-dire une étude de la parole en son contexte sans toutefois jamais négliger les spécificités génériques du dialogue dramatique.

Pour réaliser ce travail, nous nous sommes inspirés des fondements théoriques de la sémiologie théâtrale, notamment des travaux d'Anne Ubersfeld et de Carmen Bobes Naves qui ont aussi élaboré des recherches précises sur le dialogue dramatique. De plus, dans le domaine de la philosophie du langage, nous avons considéré les récentes contributions de la sociolinguistique, plus spécialement les postulats de John P. Grice sur les conventions conversationnelles ainsi que ceux de la pragmatique du discours (*Speech Acts*) développés par John L. Austin. Suite à une description succincte des paramètres qui constituent les bases de ces outils méthodologiques, nous avons confronté les textes aux maximes coopératives essentielles à l'interaction verbale, puis nous avons appliqué le modèle théorique de classification des forces illocutoires revisité par Vanderveken aux structures dialogiques, ce qui nous a permis d'établir les propriétés contractuelles des énoncés dans les relations « interpersonnelles » des personnages.

L'intrigue de *La casa de Bernarda Alba* peut se résumer ainsi : suite à la mort de son mari, Bernarda Alba impose à ses cinq filles un deuil de huit années. Le début de cette vie cloîtrée est rapidement perturbé par les fréquentes visites de Pepe el Romano, promis à l'aînée mais qui, en réalité, a une relation illicite avec Adela, la plus jeune des sœurs Alba. La présence de cet homme exacerbe la rivalité et la jalousie entre les sœurs

déjà provoquées par les tensions insupportables de cette réclusion déraisonnée. Lorsque ce scandale éclate au grand jour, Bernarda, qui avec une autorité obsessionnelle tentait de sauvegarder la réputation de sa maison, prétendra avoir tué Pepe. Croyant son amant mort, Adela s'enlèvera la vie à son tour.

Avec *Les Belles-Sœurs*, nous sommes conviés à l'assemblée de collage de timbres dans la cuisine de Germaine Lauzon. Cette dernière doit insérer dans de petits livrets le million de timbres-primés qu'elle a gagnés et qui lui permettront de remeubler entièrement sa maison. Elle invite donc chez elle les femmes du quartier afin de l'aider à exécuter cette tâche fastidieuse. La réunion prend une tournure « tragique » lorsque Germaine constate la disparition de ses timbres. Dans une fin plutôt dérisoire, Germaine, résignée, se joint au groupe de voleuses afin d'entonner en chœur le *Ô Canada*.

Dans un premier temps, nous avons été en mesure de distinguer dans ces deux pièces créées lors de périodes de grande agitation sociale la présence de quatre sous-thèmes s'imbriquant à la thématique principale que nous avons identifiés comme suit : a) l'opposition dichotomique de l'ici et de l'ailleurs, l'ici, ou l'intérieur, représentant l'ordre et la sécurité mais aussi l'espace répressif, et l'extérieur signifiant le monde de la liberté, mais également l'espace chaotique de l'inconnu, menace intolérable de la perte de contrôle; b) par extension, l'opposition entre le monde pulsionnel et les codes sociaux et religieux intégrant nécessairement dans la communauté les notions de honte et d'honneur; c) la folie en tant qu'évasion ou espace libérateur et qui s'exprime normalement par le biais d'une mécanique linguistique distincte; d) finalement, dans une même logique, l'aliénation en tant que principe de base des liens familiaux, microcosme de l'organisation sociale.

Dans un deuxième temps, grâce à notre approche méthodologique, nous avons été en mesure de définir comment, dans la représentation collective des protagonistes féminines de Lorca et de Tremblay, la structure linguistique et dramatique des dialogues

contribuait à fabriquer ces espaces sociopsychologiques et à y installer une irrévocable impression d'immuabilité.

Les conclusions de notre recherche confirment notre hypothèse de base à l'effet que dans les pièces étudiées, la transposition artistique de la composition sociolinguistique des dialogues mène inévitablement à l'échec de l'expression individuelle. Nous avons constaté que l'inexistence d'un « je » réel dans la prise de parole s'illustre d'abord par une transgression continuelle des maximes conversationnelles –sous-entendus, fausses allégations, manque de courtoisie, etc. –et par un processus communicatif « déficient » qui consiste essentiellement en un refus de coopération lors de l'émission des énoncés, soit dans la négation de la réception du message ou soit dans la négation de son contenu : dialogues de sourds ou déni de la réalité. Par ailleurs, la nature de cette parole fait aussi obstacle à une possible collaboration dialogique empêchant aussi toute potentialité évolutive. Les ordres, les plaintes, le chantage émotif, le ressentiment, les menaces, les qu'en-dira-t-on, etc., tout comme la parole proverbiale et les multiples témoignages d'impuissance face à une fatalité génétique, sociale ou surnaturelle participent à l'autodestruction et à la destruction d'autrui. Métaphore du *statu quo* et d'une crise identitaire, la voix individuelle s'éteint au profit d'un chœur collectif hautement contaminé, impersonnel et prescriptif.

Finalement, ces conclusions corroborent notre proposition initiale qu'il existe dans le théâtre de Federico García Lorca et de Michel Tremblay des affinités significatives qui méritent une reconnaissance critique.

Nous espérons avec l'élaboration de ce mémoire avoir procuré des informations pertinentes en ce qui a trait au fonctionnement de l'interaction verbale entre les individus et avoir contribué à l'avancement du domaine de la littérature comparée.

INTRODUCCIÓN

Problemática y objetivos

El teatro occidental a lo largo de su historia nos ha legado de manera más o menos sostenida según las épocas y los géneros y a pesar de un monopolio masculino, personajes femeninos de gran riqueza; basta con pensar en Antígona, Fedra, Celestina, Lady Macbeth, la Madre Coraje o Blanche Dubois. A esta lista demasiado corta, citada sólo como ejemplo, se puede añadir sin problemas, según opinamos, las protagonistas Bernarda, Yerma, Albertine y Marie-Lou. Pero, muy raramente hemos sido testigos de una invasión de mujeres en la escena. Es lo que se produce con la creación de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y de *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, donde 16 personajes femeninos en el caso de *La casa* y 15 en *Les Belles-Sœurs* pisan las tablas. Al ceder la palabra a tantas mujeres a la vez, en un mismo tiempo y un mismo espacio, respectivamente García Lorca y Tremblay representan mundos femeninos en interacción, en micro-sociedades. Esta particularidad común a ambos autores suscitó nuestro interés. ¿Qué expresan esas polifonías femeninas?, ¿podríamos hallar vínculos entre lo trágico de un suicidio dentro de una familia de mujeres españolas y lo grotesco de un grupo de mujeres quebequesas envidiosas robándose sellos “Gold Stars”?

Proponemos demostrar que existen varias analogías sustanciales en el repertorio dramático de Federico García Lorca y en el de Michel Tremblay, no únicamente en lo que concierne al fondo, sino también en lo relativo a la forma. Observación general ya por lo menos sorprendente cuando sabemos que tradicionalmente ambos dramaturgos han sido considerados como fieles representantes de la “especificidad” de su sociedad. Lorca, según muchos críticos, por su obra representativa de la herencia cultural ligada a la tierra, a la sangre y a la muerte, y por su destino, juega un papel de figura mítica si no española al menos andaluza; mientras que Tremblay fue a menudo calificado de héroe nacional por

ser portavoz de un pueblo todavía por definirse y *Les Belles-Sœurs*, por ejemplo, está designada, en la historia cultural de Quebec, como la primera pieza realmente quebequesa –en oposición a la denominación “canadiense-francesa”.

Claro está que cada uno procede de mundos geográficos ajenos y de épocas distintas, lo que implica una realidad socio-histórica diferente, y que por lo tanto, obviamente, cada uno posee preocupaciones personales y expresiones artísticas propias. De hecho, de ningún modo se puede negar el carácter fuertemente local de la dramaturgia de ambos autores en cuanto nos referimos al contenido argumental de las piezas, a la situación espacio-temporal donde ocurre la acción y a la construcción cultural y lingüística de los personajes. Opinamos que estas diferencias que pueden parecer enormes no impiden un cierto acercamiento respecto a la naturaleza de las temáticas fundamentales que hasta hoy en día se ha destacado en el análisis literario efectuado en Lorca y en Tremblay. Como lo nota Claudio Guillén:

“No no es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico. [...] lo que la caracteriza es la conciencia incesante de un problema.” (1985, 28)

Así pues, nuestros objetivos son, en primer lugar, sacar a la luz las semejanzas discursivas significativas y en un segundo momento, interpretar las conclusiones obtenidas, y así ver de qué orden son las preocupaciones de los dos dramaturgos a fin de reafirmar los motivos por los cuales se les pretende –tanto a Lorca como a Tremblay– un alcance “universal”¹. Finalmente con una aplicación práctica, comparando los temas articulados en sus obras, veremos si realmente hay un cotejo posible entre una literatura española y otra quebequesa y, si existe un cierto “diálogo” entre las obras, procuraremos ver cómo se manifiesta y en qué medida.

¹ La palabra “universal” está entre comillas porque conocemos la contaminación ideológica de tal concepto y que lo universal muy a menudo se reduce a occidental y hasta europeo. La fama de Lorca y de Tremblay es notoria, ambos han sido traducidos a varios idiomas y sus obras se representan en numerosas metrópolis del mundo. Una investigación sobre los lugares donde se representan las obras podría ser muy reveladora en cuanto a la recepción del teatro contemporáneo extranjero, y también podríamos ver casos posibles de correlaciones, por ejemplo: ¿tienen Lorca y Tremblay los mismos éxitos en Polonia o China? En esta etapa de nuestro estudio sabemos que Tremblay está traducido al español y que la reciente versión catalana tiene mucho éxito. Por otro lado, Lorca es bien conocido en el medio artístico quebequés y en las escuelas de teatro no es raro, por la riqueza de los caracteres femeninos, que los estudiantes escojan escenas de Lorca para trabajos de interpretación.

En concreto, intentaremos demostrar que mediante el género dramático Lorca y Tremblay nos enfrentan a una imposibilidad de comunicación real entre sus personajes: tenemos una apariencia de intercambios dialógicos pero asistimos de verdad a diálogos de sordos y por lo tanto a la imposibilidad de una expresión real de un “yo”. La voz “discordante” del individuo está callada por las voces “unísonas” de la comunidad. En este sentido, y antes de proseguir, es importantísimo precisar qué es lo que entendemos con la palabra “comunicación”. En primer lugar, según los postulados jakobsonianos, para que haya comunicación, una de las condiciones fundamentales es la presencia obligatoria de un emisor que dirige un mensaje a un receptor. Segundo, en una acepción más general, vemos que no se puede prescindir de los conceptos de relación y de cooperación. Por ejemplo, el *Petit Robert* (1993, 417) dice que el hecho de comunicar es establecer una relación, un trato. Si miramos la definición del término “diálogo”, por analogía el *Petit Robert* nos remite a “concertación”, “negociación”, “trato”. Por su parte Bobes (1991, 120) indica que: “Para estudiar el diálogo dramático y sus rasgos característicos se hace necesario fijar los del diálogo en general, como forma y como proceso de comunicación”. Y agrega, aludiendo al ya clásico principio de Grice, que: “Para que el diálogo transcurra normalmente debe haber entre los hablantes un deseo de cooperación...” (131). Es menester aquí recapitular este postulado griciano, dado que es la fuente de nuestro cuestionamiento: “Our talk exchanges do not normally consist of a succession of disconnected remarks, and would not be rational if they did. They are characteristically, to some degree at least, cooperative efforts” (1975, 45). Considerando estos “esfuerzos cooperativos” propone un principio que abarca cuatro categorías:

“The category of Quantity relates to the quantity of information to be provided, and under it fall the following maxims: 1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange). 2. Do not make your contribution more informative than is required. [...]

Under the category of Quality falls a supermaxim –‘Try to make your contribution one that is true’ –and two more specific maxims: 1. Do not say what you believe to be false. 2. Do not say that for which you lack adequate evidence.

Under the category of Relation I place a single maxim, namely: ‘Be relevant’. [...]

Finally, under the category of Manner, which I understand as relating not (like the previous categories) to what is said but, rather to *how* what is said is to be said, I include the supermaxim –‘Be perspicuous’– and various maxims such as: 1. Avoid obscurity of expression. 2. Avoid ambiguity. 3. Be brief [...] 4. Be orderly.” (1975, 45) (subraya él)

Nuestra hipótesis implica la “noción de fracaso de la expresión individual” en la medida en que consideramos que, para posibilitar la comunicación hace falta un deseo de cooperación, el cual, está casi totalmente ausente en las piezas que trataremos. En nuestro parecer, no cabe duda de que hay indicios de un disfuncionamiento en el proceso comunicativo por las dos siguientes razones: 1) Se produce una ruptura en la cadena comunicativa originada por una “ausencia de recepción” del mensaje. En un diálogo, para que se exprese un “yo”, es menester un “tú” receptor, condición que no se cumple por la negación repetitiva de la mayor parte de los interlocutores, sea ésta una negación del contenido del enunciado o simplemente una negación de cooperación en la recepción del mensaje. 2) Se produce, por la naturaleza misma del mensaje, un fuerte obstáculo a la colaboración dialógica. Lo expresado raramente contribuye a un intercambio, y al mismo tiempo a un cambio de dinámica, por ser órdenes, quejas, expresiones de resentimiento, insultos, amenazas, acusaciones o por ser testimonios de impotencia acerca de una fatalidad, genética, social o sobrenatural. Dicho de otra manera, podríamos hablar de deficiencias en la dinámica del proceso del intercambio verbal propio de los personajes teatrales en relación a lo que Bobes llama las “modalidades” del diálogo, que son las disposiciones que poseen las figuras en distribuir la información y que se traduce en un “querer”, “poder” y “saber” hablar (1991, 126; 1992, 263). En nuestro caso, tales deficiencias, sea por voluntad o incapacidad, alterarían estas disposiciones de manera negativa y nos encontraríamos –según los distintos personajes– casi siempre frente a un “no querer”, “no poder” o “no saber” hablar. De esta situación resultaría un estancamiento en la progresión de las relaciones y por lo tanto una cierta inmovilidad en lo que concierne a las acciones impidiendo así cualquier posibilidad de arreglo de las tensiones dramáticas.

En concreto, la consecuencia de esta situación tiene por efecto entregar todo el poder a la expresión de las comunidades, puesto que por regla general se escucha, más o menos dócilmente, la voz de las sociedades representadas. En efecto, nos damos cuenta que las pocas alianzas que se crean tienen como meta callar las voces independientes. El fracaso de la expresión del individuo es tal que en muchas obras las protagonistas, por ejemplo Yerma, Adela, Marie-Lou, Thérèse, Carmen (la de Tremblay) en vez de llegar a

la realización de sus deseos, se aniquilan, matan, son matadas o se suicidan y esas mujeres, las que se atrevieron a intentar una toma de palabra, desaparecen en un silencio absoluto.

La represión del individuo en beneficio de unas leyes colectivas es bien conocida. Dentro de las numerosas indagaciones ya publicadas sobre ambos autores y de las varias interpretaciones en cuanto a las significaciones del contenido de las obras, no se puede discutir que no sea un tema dominante.

En Lorca, por ejemplo, Allen Josephs lo explica perfectamente cuando distingue las tres constantes de su teatro: “La primera es que el teatro de Lorca es siempre poético”, (1988, 13) “otra *constante* es que el teatro de Lorca es también experimental” (15) y, finalmente, “la tercera *constante* del teatro lorquiano es la unidad de la materia temática de su obra” (18). Esta última aseveración es fundamental para nuestro estudio comparado puesto que notamos que también en Tremblay se destaca ese eje temático principal y que, evidentemente, como ya hemos dicho, con matices y distinciones, coincide con el de Lorca.

Josephs alega que la esencia primera del teatro lorquiano reside en “un conflicto entre la ley natural y la ley social” (19) continuando así la reflexión ya propuesta en el estudio de Francisco Ruiz Ramón:

“El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar *principio de autoridad* y *principio de libertad*. Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática –orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad de otro –son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática. [...] la única tragedia de los personajes lorquianos y el foco radical de lo trágico en su teatro estriba en esa visión de la realidad como pura amputación del ser. Los otros son siempre *lo otro*, lo extraño, lo ajeno y su aceptación es siempre enajenación, alteración, negación de sí mismo.” (Ruiz Ramón, 1992, 177, 185)²

² También en Allen Josephs y Juan Caballero, op. cit., pp. 18 y 19.

Cabe precisar que la misma cita aparece en el artículo de John Crispin, “‘La casa de Bernarda Alba’ dentro de la visión mítica lorquiana” en *‘La casa de Bernarda Alba’ y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, p.173.

Este eje temático, es decir el conflicto entre la ley natural y la ley social, constituirá nuestro punto de partida. Primero por ser un valor seguro, o mejor dicho totalmente aceptado, factor no desdeñable al abordar un estudio comparativo. Luego, porque varios sub-temas se imbrican en este tema primordial, lo que nos dará la oportunidad de profundizar en qué medida se unen Lorca y Tremblay, factor valioso puesto que es la primera vez que se provoca este cotejo literario.

Los cuatro sub-temas que nos ocupan con este enfoque son: a) la oposición entre el aquí, el dentro, *versus* el allá: el aquí, o el interior, representaría el orden, la seguridad, la ley y el encarcelamiento, y por otra parte, el exterior representaría el mundo ajeno (supuestamente) lleno de posibilidad, la libertad, o la amenaza de lo desconocido, la pérdida de control; b) por extensión, la oposición del mundo instintivo *versus* la represión debida a la religión y a los códigos sociales que integran las nociones de vergüenza y de honra; c) la locura como sueño o evasión y también como elemento quebrador de comunicación por no respetar el código lingüístico; d) y, dentro de una misma lógica, la alienación como base de los vínculos familiares, microcosmo de la organización social.

Claro está que no se puede prescindir de la consideración de esos motivos inherentes a las obras de ambos autores. Sin embargo, haremos más bien hincapié en la organización dialógica de las piezas, examinando cómo se manifiestan y qué dicen las voces de la ley social para darnos cuenta de la dinámica relacional de las mujeres. No hay que olvidar que el primer rasgo común consiste en la recurrente utilización de muchos personajes femeninos a la vez, siendo el hombre en la mayoría de los casos débil o estando ausente. Notamos la elección por ambos autores de recursos artísticos muy semejantes: a) los diálogos un tanto disfuncionales por las razones ya descritas pero que sirven para la manipulación, la disimulación, la difamación, la maledicencia; b) huellas de la tragedia griega con la presencia de coros, por ejemplo los de las vecinas y de las lavanderas que expresan la opinión de la *cité*, con las mujeres que espían, juzgan y perpetúan el *statu quo* nutriéndolo con el qué-dirán. Esos coros dejan entrever la dependencia de las mujeres entre ellas, y nos muestran cómo logran, mediante el acto de habla, excluir a las que intentan romper con la ley. Las mujeres son entonces, a un mismo tiempo las víctimas y las guardianas de las tradiciones en vigor. Finalmente, queda por

tiempo las víctimas y las guardianas de las tradiciones en vigor. Finalmente, queda por definir una densa pero ambigua relación que tienen las mujeres con la palabra, relación densa, porque la preocupación por la palabra es omnipresente y es objeto de discusión. A la vez es ambigua, porque por un lado, parece impotente e inútil hacia el destino, pero por otro lado, parece todopoderosa, pues todos los daños son perpetuados por “cosas de lengua”. El uso de la lengua aunque destructor parece ser la más grande riqueza que una posee, basta con recordar el grito de desesperación de la madre en *Bodas de sangre* al final del segundo acto cuando quiere salir en persecución de la recién casada y de Leonardo: “¿Quién tiene un caballo, ahora mismo, quién tiene un caballo? Que daré todo lo que tengo, mis ojos y *hasta mi lengua...*” (Josephs, Caballero, 1998, 139). No hay equívoco posible, la lengua de la madre representa aquí su reino, es decir, su poder.³

En recapitulación, el objeto de estudio de nuestra investigación consiste en el análisis de la construcción discursiva de los diálogos de las mujeres, principalmente en los textos de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y de *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay⁴, mediante un enfoque pragmático, es decir el estudio de la palabra en su contexto. Para hacerlo examinaremos los recursos empleados para que se produzca la desaparición del individuo marginal desde la mera exclusión hasta la muerte. Entre tales recursos destacaremos el uso de un diálogo intercalado de coros (y de largos monólogos en Tremblay) contruidos de manera “deficiente” –en su mayor parte sobre la negación y el enfrentamiento– en cuanto a la necesidad cooperativa de la comunicación. En una primera etapa, apoyándonos en un acercamiento sociolingüístico reconoceremos en ambos dramaturgos los cuatro sub-temas –que abarcan los “principio de autoridad” y “principio de libertad” propuestos por Ruiz Ramón. Luego, en una segunda etapa, veremos que esta semejanza temática con el realce que sugerimos en lo que concierne a la expresión verbal, este fracaso de la “expresión” individual frente al triunfo de la “expresión” del clan, permite, en una perspectiva original, un cotejo tanto de las preocupaciones como de los procesos teatrales de la dramaturgia de Lorca y de Tremblay.

³ Como también lo señala Josephs, este parlamento es casi igual al leitmotiv shakespeariano de Ricardo III: “A horse, a horse, my kingdom for a horse”.

⁴ Debido a la naturaleza de nuestro trabajo –una memoria de maestría– hemos tenido que restringir nuestro corpus a dos piezas. Sin embargo, por la índole de nuestra problemática, aludiremos a otras piezas.

Estado de la cuestión

Respecto a un estudio comparado

El interés de nuestra investigación reside en el hecho de que nunca se ha realizado antes un estudio comparado reuniendo a Federico García Lorca y a Michel Tremblay, dos figuras cumbres en la historia teatral de sus países. Nuestro estudio responde entonces a una nueva tendencia de la literatura comparada que se aleja de una visión eurocentrista⁵ y tal vez, así lo esperamos, contribuirá a llenar un vacío. En este campo, Lorca generalmente ha sido estudiado tomando como término de comparación a otros escritores españoles como Valle-Inclán, Galdós, Benavente, y también muy a menudo a Ibsen. En cuanto a Tremblay, lo han comparado a Gratien Gélinas y a Marcel Dubé y, sobre todo, a dramaturgos estadounidenses como Edward Albee o Tennessee Williams. Él mismo en muchas entrevistas siempre mencionó que sus influencias fueron entre otros los trágicos griegos, Shakespeare, Racine, Ionesco, Genet y sobre todo Beckett⁶. Nunca nombró a Lorca como fuente posible de influencia; sin embargo, algunos estudiosos mencionan que el primer encuentro que tuvo Tremblay con el teatro fue con Lorca: “Le goût du théâtre lui viendra par les œuvres dramatiques de Lorca au Téléthéâtre, à Radio-Canada”⁷. ¿Se puede presumir que quedan todavía huellas inconscientes de tal descubrimiento? No se sabe. Por el momento esta suposición no tiene respuesta, pero admitimos que es difícil no pensar así. En fin, cabe subrayar que las influencias de los trágicos griegos han sido frecuentemente señaladas en ambos, rasgo significativo dado que la tragedia no solía ser parte de las preocupaciones del teatro contemporáneo⁸, elemento que nos incita a proseguir más allá nuestra intuición inicial de que haya un cierto grado de correspondencia entre las obras dramáticas de estos dos autores.

⁵ Véase, entre otros, René Etiemble, “Literatura Comparada”, en Díez Borque, José María (Coor.) *Métodos de estudio de la obra literaria*, Taurus Ediciones, 1985, pp. 279-310.

⁶ Smith, en *Lettres québécoises*, No 23, automne 1981, p. 50. También en la revista *Nord*, No 1, Éditions de l’Hôte, 1971, p. 69 (entre otros).

⁷ Larue-Langlois, en *Perspective*, 20 décembre 1969, p. 7. También en Renate Usmiani: *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1982, p. 12.

⁸ Después de la primera guerra mundial hubo varias corrientes distintas, por ejemplo, el constructivismo, el naturalismo, el surrealismo, el teatro de la crueldad, el teatro épico, el realismo social, el absurdo, el happening, etc., pero pocas tragedias entendidas como en la Grecia antigua o el clasicismo francés.

Nuestra elección de Lorca y Tremblay posee otros fundamentos que los previamente expuestos. Ambos empezaron a crear en momentos de gran inestabilidad política y de fuertes tensiones sociales. En España se produce un incremento de los enfrentamientos de las facciones izquierdistas y derechistas. En 1923 se produce el golpe de estado de Primo de Rivera. Siguen intensificándose los conflictos, hay desórdenes en varias ciudades, se incendian las iglesias, hay múltiples motines. En 1931 se proclama la segunda República y abdica la Monarquía. El nuevo gobierno intentará muchos cambios sociales como la Reforma Agraria y medidas anticlericales, pero con gran resistencia. La derecha se pone al frente del poder republicano, se forma entonces el partido católico la C.E.D.A. (Confederación Española de Derechas Autónomas) así como el grupo de los Falangistas con José Antonio Primo de Rivera a su cabeza, que junto con otros partidos crean lo que se llama el Frente Nacional. En oposición a ello, los partidos sindicales anarquistas como por ejemplo la C.N.T. (Confederación Nacional de Trabajo) y socialistas como la U.G.T. (Unión General de Trabajadores) se unen a varios otros grupos, para crear el Frente Popular. Finalmente, después de una corta victoria del Frente Popular, en julio de 1936 asistimos al estallido de la guerra civil y la toma del poder por Francisco Franco.

No hubo tan gran violencia en la provincia de Québec, pero los decenios 60 y 70 fueron quizás la época más intensa de su historia. A partir de los años sesenta entramos en lo que se llamó la “Révolution tranquille”. Asistimos a varias reformas socio-culturales y socio-económicas. Por ejemplo, se crea el Ministerio de la Educación, el de los Asuntos Culturales, el Consejo del estatuto de la mujer –se concretizan varios cambios progresistas con la incesante presión de numerosos movimientos feministas– se nacionaliza la electricidad, etc. Los movimientos sindicales llegan a ser cada día más influyentes y poderosos, hay muchas huelgas por todas partes (cabe mencionar la de 1958 que implicó a los realizadores de la red francófona de la televisión de Radio-Canada caracterizada como elemento clave del despertar de una conciencia nacionalista). Se inician entonces muchas manifestaciones en favor de los derechos lingüísticos y se crean los primeros partidos políticos independentistas como el R.I.N. (Rassemblement pour l’Indépendance nationale) y luego, el Parti québécois. Vemos la fomentación de un movimiento terrorista cuando se crea el F.L.Q. (Front de liberation du Québec) cuyas acciones son bastante violentas, con

bombas y toma de rehenes representantes del federalismo inglés. En octubre de 1970, el Primer Ministro de Canadá decreta medidas de guerra y envía el ejército canadiense a la provincia, y se encarcelaron a un número impresionante de francófonos, artistas, intelectuales, obreros, etc. Si algunos estudiosos han visto en *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca una puesta en escena de la guerra civil por llegar, de Tremblay se aludió a que sus armas fueron el teatro:

“Rentrant de l’atelier, le soir, il traversait le parc Lafontaine; [...] pendant trois semaines, à l’époque du premier FLQ, les mêmes policiers l’arrêtaient et le fouillaient. Ses bombes, Michel Tremblay les préparait doucement avec les ingrédients du bord: hérédité, enfance, observation précoce, promiscuité, insécurité, dépression, aliénation...” (Mailhot, 1988, 307)

Además, sus ámbitos socio-culturales están teñidos por otro rasgo similar de mayor importancia. Ambos provienen de sociedades profundamente marcadas por la religión católica. Un catolicismo poderosísimo y muy controlante que guardó a la población en la ignorancia, basando su enseñanza en el miedo y la culpabilidad, hecho que tuvo una incidencia no desdeñable en las dinámicas familiares: el hombre trabajando casi siempre fuera de casa, la mujer sumisa, criando familias numerosas, la sexualidad siendo fuente de tabú, considerada como un pecado –necesario– que sirve únicamente a la procreación con una prohibición específica para las mujeres de ni siquiera pensar en gozar del acto. Escribieron respectivamente en momentos de principios de rebeldía hacia esta misma religión con movimientos de contestación y procesos de laicización, como fueron los producidos en el medio educativo hacia el estamento religioso.

Ambos pretenden, mediante el género dramático, llevar a la escena nuevos temas que no habían sido tocados, temas tabúes: “Lorca quería llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar”⁹ relata Brenda Frazier en su estudio *La mujer en el teatro de Federico García Lorca* (1972, 20), y sigue diciendo que Lorca atribuye al teatro una función tanto “artística” como “educativa”, y que va con su obra “luchando contra el mero tabú superficial de la sociedad, convirtiéndolo en ridiculeces”. (Estamos de acuerdo con tal afirmación aunque opinamos que la palabra “ridiculeces” es inadecuada, pues no se trata tanto de ridiculizar como de denunciar y se destaca mucho

⁹ Sánchez, Robert Y., *García Lorca: Estudio sobre su teatro*, Madrid, 1950, citado por Brenda Frazer.

más lo absurdo de las situaciones que su ridiculez). Francisco Ynduráin (1985, 130), como varios otros, insiste sobre la índole educativa y social que daba Lorca al teatro apoyándose en la “Charla sobre el teatro” recopilada en *Obras completas* donde Lorca afirma:

“El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su desmayo [...] Un pueblo que no ayuda o fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como un teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro [...]” (O.C. I, 1215)

En un estudio reciente sobre Tremblay, Yves Jubinville nos recuerda que el autor desde el primer momento sembró la controversia no sólo por utilizar una lengua “bruta” sino también por su universo dramático “decapante”: “Son propos choque puisqu’il lève le voile sur des réalités jusque-là interdites” (1998, 12). En varias entrevistas Tremblay menciona que había que despertar al público, habla de teatro de la verdad, y de que un pueblo necesita encontrarse con él mismo en la escena:

“Le théâtre est un miroir et doit faire réagir le public qui s’y reconnaît. Il peut réagir “bien” ou “mal” mais il doit les faire réagir, c’est ça qui est sain. Bien sûr le public va au théâtre dans le but de se divertir d’abord, mais il ne peut y avoir que ça: derrière le goût du divertissement se cache un vigoureux appétit de connaissance; en fait, le public veut savoir. Et le public, il faudrait que ce soit les gens que je décris dans mes pièces; je sais bien qu’ils ne vont pas au théâtre, pour le moment, ces gens-là, mais c’est à ça qu’il faut arriver, à les y amener.” (Larue-Langlois, op. cit., 20)

Con su teatro los dos autores dan voz a la gente de su pueblo, a la gente que habitualmente no suele ser protagonista, tomando su pulso, derribando las barreras de lo decoroso, revelando nuevas preocupaciones y siempre con el afán de llevar el teatro al pueblo. Para hacerlo se inspiran en recuerdos de infancia, de gente de sus entornos que realmente existieron¹⁰. Y si Tremblay invita a la gente obrera o desfavorecida a ver sus piezas, para que tal vez luego vayan a ver más teatro, Lorca con su tropa de teatro universitario La Barraca va hacia el pueblo tanto en las capitales como en el campo para asegurar la difusión del arte escénico en sitios más lejanos, normalmente privados de ello.

¹⁰ Sólo basta con pensar en la gente de la ahora famosa calle Fabre en Montréal, en la familia de Frasquita Alba del pueblo Valderrubio donde veraneaba la familia Lorca o en el “crimen de Níjar” que inspiró *Bodas de sangre*.

Estas posiciones ideológicas obviamente no se realizan sin una fuerte reacción por parte de cierta gente del medio y de la prensa. Si algunos gritan al genio, muchos protestan por el escándalo montado. ¿Sorprenderá el hecho de que hasta la recepción crítica de algunas obras se parecen? Del estreno de *Yerma* en el Teatro Nacional, el 29 de diciembre de 1934, así como del de *Les Belles-Sœurs* en el Teatro du Rideau Vert el 28 de agosto de 1968 se describieron las piezas como mundos de aberración, fuera de los límites de lo soportable, con un lenguaje crudo y vulgar y se calificaron las piezas de cuadros inmorales y odiosos. Sin embargo, para parte del público y de los vanguardistas tuvieron un gran éxito.¹¹

Finalmente, aunque no nos interesa particularmente un perfil psico-analítico, cabe mencionar que, ambos, Lorca y Tremblay son homosexuales y ambos tienen una gran admiración por sus madres —a las cuales achacan su gusto por relatar historias. Sin entrar en el debate de si hay o no una escritura *gay*, puede ser que de algún modo haya influido en la trayectoria temática o estilística de los autores. Tremblay desde el principio se dedicó a integrar personajes homosexuales en su literatura, escribió varias novelas y piezas con protagonistas gays. Muy a menudo se insinuó que también era proyecto de Lorca hablar abiertamente de homosexualidad. Evidentemente nos enfrentamos a suposiciones que nunca se podrán comprobar, pero es imposible negar las alusiones a la homosexualidad en obras como, por ejemplo, *El público*. Quizás, si Lorca hubiera vivido más, habría hecho, como Tremblay, que se adelantara la causa homosexual.

A la luz de este panorama socio-histórico muy resumido y de las intenciones artísticas “confesadas” por parte de los autores, no cabe duda a nuestro parecer, de la pertinencia acerca de un estudio comparativo entre Lorca y Tremblay. En el campo de la crítica literaria, las fuentes referenciales abundan: independientemente, ambos autores han sido y siguen siendo objetos de múltiples estudios importantes, de acercamientos psicológicos, sociales, feministas, *gender studies*, etc. Veamos lo que se ha propuesto hasta ahora en lo que concierne más precisamente a nuestro planteamiento inicial.

¹¹ Véanse el artículo de Eutimio Martín, “*Yerma* o la imperfecta casada” en *La casa de Bernarda* y *el teatro de García Lorca*, Ricardo Domenech (Ed.) op. cit. así como los Dossiers de Presse de Michel Tremblay.

Respecto a la temática

Lorca

*¿No te parezco loca? Pues es loca de no haber gritado
todo lo que mi pecho necesita.
La madre, Bodas de sangre.*

Uno de los rasgos esenciales de la obra lorquiana es “que el esfuerzo individual humano quedará truncado o vencido por la colectividad represiva” (Josephs, op. cit., 99). El fracaso del intento de algunas figuras individuales, como por ejemplo Yerma o Adela, de querer salir del molde establecido por un consenso social colectivo implícito, es ya una óptica indiscutible. Comentaristas como Allen Josephs y John Crispin, apoyándose en los estudios sociológicos de Julian Pitt Rivers, lo señalan con mucha nitidez cuando comparan los pueblos andaluces a la polis griega:

“La comunidad, localizada estrechamente en la aldea o pueblo, hace que uno *sea* sólo en función del lugar que su reputación le concede en esta muy restringida sociedad. La violación del código social, como en la Grecia antigua, puede ocasionar el destierro, real o figurado, es decir, la expulsión del grupo, sentencia casi tan grave como la muerte.” (Crispin, 1985, 176)

Otros alegan, también con mucha razón, que esta distinción que se establece entre el “yo” y los “otros” se define generalmente por la expresión, más o menos explícita según los casos, de anhelos sexuales insatisfechos, altamente frustrados. La valoración de la reputación de uno queda entonces unida al principio de honra, principio que se construye alrededor del acto sexual femenino, como lo explica muy bien Francisco Aguilar Piñal:

“*Honra*, en el mundo dramático del poeta, y en el real ámbito de los pueblos donde concibe su obra, es un complejo sentimiento de dignidad familiar ante la sociedad, cuyo peso recae sobre la conducta sexual femenina. La mujer que es infiel al único hombre de su vida se procura su propia deshonra y la de los suyos. Esta deshonra significa desprecio, aislamiento, condena y castigo por parte de la sociedad.” (1986, 448)

Nos encontramos entonces frente a una doble índole de la alienación social. La represión encarnada por la comunidad, con la presencia de grupos uniformes como el de las lavanderas, el de las vecinas o de las mujeres de luto y por Bernarda “en su papel de guardián del umbral” (expresión tomada de Ricardo Doménech) representado por la voz de la madre terrible, o, en tanto referente simbólico del fascismo; y, luego, viene una represión más perniciosa todavía, la de la familia directa, y si como en el caso de *La*

casa de Bernarda Alba los personajes familiares parecen ser pintados con rasgos individuales distintos, en realidad son iguales en sus intervenciones, la meta sigue siendo la misma: guardar el *statu quo* a todo precio, destrozando todo comportamiento marginal. Las interrelaciones de las mujeres de esta casa han sido subrayadas con frecuencia: los celos, la envidia, las rivalidades de las hermanas de Adela, tanto como la actitud de la Poncia (una criada), son definidos como factores que sostienen el punto de vista de Bernarda. No hay solidaridad; o más bien, sí, la hay en el momento de condenar a Adela por ser “diferente”. Sin disminuir la conducta tiránica de Bernarda, coincidimos con la crítica en que Bernarda tuvo una gran ayuda en su intención de luchar contra la rebeldía de la hermana joven. Como Luis García Montero¹² lo adelanta, la casa de las Alba llega a ser un microcosmo del pueblo con cada una de las habitaciones de las hermanas que se confunden con cada una de las casas del pueblo.

Todo se produce a causa de lo pronunciado, sea verdad o mentira. Todas esas voces (de las vecinas, de las hijas, etc.) múltiples, pero únicas, corresponden a una primera etapa en el tiempo de definir el fracaso de la expresión individual.

En un segundo momento lo que nos interesa es justamente lo que se dice y cómo se dice, porque pretendemos que el diálogo no puede producirse en todas las acepciones de la palabra normalmente aceptadas, a pesar del hecho de que las obras están construidas con intercambios de parlamentos “en debida forma”.

Respecto a este enfoque, se publicó, entre otros, un ensayo de Janis Ozimek-Maier: “Power Plays in *La Casa de Bernarda Alba*” (1986) que proviene de un Seminario titulado: *Things Done With Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, que tuvo lugar en el verano de 1984, en la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook.

La idea principal del trabajo de la señora Ozimek-Maier reside en que Bernarda Alba por medio de su actitud lingüística logra controlar la vida de las que viven bajo su

¹² Véase Luis García Montero, “El teatro, la casa y Bernarda Alba”, en *Cuadernos Hispánicos*, Vol. I, No. 433-436, julio-agosto 1986, pp. 359-370. También Francisco Ruiz Ramón, “Espacios dramáticos en ‘La casa de Bernarda Alba’”, en *Gestos*, No. I, 1986, pp. 87-100.

techo, imponiendo su sistema de valores y eliminando lo que percibe como amenazas a su autoridad, evidentemente no sin algunas resistencias. Demuestra también cómo cada una de las protagonistas utiliza el lenguaje no sólo para comunicar, sino como herramienta de poder. Lo explicita muy bien con los parlamentos entre Bernarda y la Poncia, la Poncia y la Criada, la Criada y la Mendiga, observando que cada una, cuando es posible, dando órdenes, muestra palabras que designan su jerarquía social. Hace hincapié en que el diálogo cumple una función muy específica, la de servir como arma :

“in all of these instances of language is used not only as a tool for communication –for in point of fact the communicative process breaks down in the course of Bernarda’s efforts to establish and maintain control of her world– but as a source of power, indeed as a weapon used both offensively and defensivily.” (74)

Destaca pertinentemente cómo a lo largo de la obra Bernarda utiliza, cada vez más, giros de palabras defensivos hasta llegar a la negación total y al silencio. Sin embargo, creemos que su ensayo posee una nota demasiado positiva cuando termina alegando que la Poncia no le teme a Bernarda. Es verdad que se atreve a intentar una relación comunicativa cuando le da su opinión, pero en realidad es sumisa, y como dice ella misma: “Yo tengo la escuela de tu madre” (152). También dice que la rebelde Adela logró escaparse del mundo de su madre y de la sociedad, aunque sea por la muerte. Habrá que matizar, pues de ningún modo su gesto de autodestrucción puede ser para nosotros una solución.

María del Carmen Bobes, especialista en semiología y dramaturgia, publicó en *Acotaciones: Revista de investigación teatral* (julio-diciembre 1998), “El diálogo dramático en *Yerma*”, un apreciable artículo que ofrece una breve teoría sobre el texto dramático, un pequeño panorama histórico de las distintas formas diálogicas de los géneros teatrales así como un estudio práctico sobre el diálogo en la obra lorquiana *Yerma*.

Según Bobes, el diálogo contribuye a la fábula de una obra primero, por lo que dice, pero su forma también es muy reveladora, puede indicar un estado de ser del personaje, los límites de su capacidad de expresión, su medio socio-cultural, así como las disposiciones que toma el personaje en distribuir la información. Característica muy

significativa si comparamos, por ejemplo, el texto literario teatral con el texto de la narrativa. En esta última, los enunciados pronunciados por los personajes, muy a menudo de estilo indirecto, son controlados por un narrador; mientras que en el teatro tenemos la impresión que el personaje es “maestro” de sus intervenciones, expresándose entonces en toda “libertad”. Además, los componentes del texto pueden servir como barómetro para medir las convenciones sociolingüísticas de una sociedad en un momento dado.

En su estudio, Bobes pone de realce de qué modo Lorca, por medio de una estructura dialógica precisa, con semejanzas de forma y de contenido, con intercambios contundentes, nos presenta la naturaleza del enfrentamiento entre los dos protagonistas Juan y Yerma:

“Lorca escenifica la tensión creciente entre Yerma y Juan, oponiendo palabra a palabra, frase a frase, en una especie de esgrima de argumentos válidos para cada uno y *totalmente inoperante para el otro* [...].

YERMA: Y tú no estás.

JUAN: No estoy. [...]

JUAN: ¿Qué haces en este sitio? Si pudiera dar voces levantaría a todo el pueblo para que viera dónde iba la honra de mi casa [...]

YERMA: Si pudiera dar voces, también, las daría yo para que se levantaran hasta los muertos y vieran esta limpieza que me cubre.

[...] Más que la exposición de argumentos, [...] lo que consiguen estos diálogos es escenificar, mediante la palabra, una lucha igualada en la que se produce una vez más, quizá con un nuevo matiz, el enfrentamiento de dos personajes. Podrían luchar a espada, como hacen los puntillosos caballeros del teatro clásico español, pero prefieren “luchar a palabra” y mostrar que un argumento se rebate con otro de la misma extensión, y una palabra se *anula* a sí misma, sólo con cambiar el contexto o el tono.

[...] el personaje habla por desahogarse más que para comunicar o informar a sus oyentes:

[...] El análisis de los diálogos de *Yerma* con los contrastes respecto a otras formas de diálogo del teatro clásico y del teatro actual nos conduce a la opinión de que *estamos ante un monólogo continuado en el que ella se sitúa ante otros personajes* [...].” (38, 39, 40)

(subrayamos nosotros)

Juzgamos esencial esta observación sobre el hecho de que los personajes tomen la palabra para “desahogarse”, puesto que es uno de los factores principales que concurren en el fracaso de la expresión individual.

Ahora bien, hemos identificado en Lorca dos parámetros que juegan papeles decisivos en cuanto a nuestra problemática: por una parte, la abdicación o la imposibilidad

de afirmarse con una voz única, distinta, porque ser parte de una “tribu” resulta una posición más importante, o al menos más comfortable, y por otra parte, las figuras que se marginan con discursos más personales, lo hacen mediante una mecánica conversacional que lleva fallos. ¿Sería por falta de experiencia, de madurez? ¿por estar en la cima de la desesperación? ¿por responsabilizar a los demás de sus desgracias?

Tremblay

*Y'a pas de mots... pour... décrire l'impuissance de la rage!
Albertine à 60 ans, Albertine en cinq temps.*

Utilizar el teatro para provocar una toma de conciencia en el público ha sido una de las metas de Michel Tremblay –lo que puede explicar en parte, dado que las cosas tardan en cambiar, la recurrencia temática de su teatro–, y uno de los temas blanco de su elección fue entonces la familia quebequesa tradicional, familia alienada por la religión católica y una sexualidad tabú. En consecuencia, lleva a la escena obras que tienen como discurso una lucha entre el individuo y su entorno social. Representa a individuos encarcelados en sí mismos y por una colectividad de estrecha visión con ideologías caducas, creando así situaciones que no ofrecen salidas. Tremblay mismo comenta la “orientación trágica” de su teatro con tales palabras que no podemos dejar de pensar directamente en Federico García Lorca:

“le bonheur de l'individu, sa liberté même, n'est jamais qu'un moment vite menacé par les forces aveugles du conditionnement social et, au-delà, par la force nivelante d'une causalité mystérieuse qui asservit le passionné à sa passion jusqu'à l'annihiler [...].”

(David Lavoie, 1993, 20)

Así pues, en la mayoría de las indagaciones publicadas sobre la obra de Tremblay volvemos a encontrar análisis que distinguen los temas de la promiscuidad, los efectos nefastos del vecindario, las historias basadas en los chismes, la frustración de los deseos sexuales, la acrimonia que desemboca en actos vengativos, las rebeldías ahogadas, etc.

De los numerosos especialistas tremblayianos, Madeleine Greffard, profesora de arte dramático y autora, escribió un artículo que se junta a una compilación de los pasos

artísticos de Tremblay en *Le Monde de Michel Tremblay* (1993) para *Les Cahiers de Théâtre Jeu*, en el que se estudia el fenómeno del rechazo casi sistemático de todo lo que pueda romper las leyes impuestas por el grupo de mujeres en la obra *Les Belles-Sœurs*.

El enfoque de Greffard en “Le triomphe de la tribu” consiste en demostrar cómo se utiliza el diálogo dramático para excluir y condenar al individuo que no se conforme al medio social, dicho medio social representado aquí por las mujeres del barrio, reunidas en la cocina de Germaine Lauzon. Greffard no define rigurosamente su concepto de tribu, emplea una acepción general de grupo coherente dirigido por ciertas reglas, pero lo interesante es que le da una imagen metafórica atribuyéndole el poder y la omnipresencia de la mirada de Dios, es decir, que nada se escapa de las miradas ni del oído de las demás. En esta reunión se hace el proceso de todas ellas, juzgadas indignas de pertenecer a dicho grupo mediante la denigración y la denuncia.

Greffard nota que en el proceso conversacional ocurre una inversión de la función fáctica: muchas intervenciones, muy a menudo imperativas, se pronuncian para que se calle la interlocutora: “Taisez-vous donc” (BS, 56), “Si a se farne pas tu-suite, j’la tue!” (BS, 100). Fracaso relacional que aparece también en caso de transgresión del código vigente: se deshacen las raras alianzas en provecho del grupo y en bloque, se rechaza a las “acusadas” impidiéndoles tomar la palabra o negándoles la oportunidad de ser escuchadas. Greffard muestra que “el individuo no goza de ningún espacio donde afirmarse” (36). El coro se emplea entonces para acallar a las marginadas:

“Cette voix collective est celle des préjugés moraux et religieux. Elle prononce l’exclusion des membres qui ont transgressé. Alors que la conversation est la voix quotidienne du groupe, le chœur est sa voix officielle.” (36)

Actuando de tal manera, las mujeres de la obra participan otra vez en este patrón ya percibido de ser a la vez agentes y víctimas de su propio estado de frustración. De modo que este mismo estado de frustración llega a ser una condición principal de la pertenencia tribal. Sólo les queda el monólogo para expresar su desesperación. No se trata aquí de monólogos argumentales con la meta de aclarar sentimientos o situaciones, sino más bien de momentos de desahogo produciendo una cesura dialogada y temporal.

En *Les Belles-Sœurs*, no hay muerte física como en *La casa de Bernarda Alba*, pero es innegable el hecho de que asistimos al ahogamiento, a una muerte simbólica de todo intento de diferenciación individual. Concluye Greffard:

“L’acte interpersonnel que le dialogue tentait de conquérir n’a pu s’imposer contre la loi tribale, qui exige la mort du sujet libidinal. [...] *Les Belles-Sœurs* marquent le triomphe de la tribu sur l’individu, de la frustration sur la jouissance, elles signent l’exclusion quasi totale du sujet pulsionnel et du sujet de la parole.” (38, 42)

Las mujeres perpetúan su alienación endosando la responsabilidad de un código socio-religioso que es fruto de inmensas frustraciones. Sale entonces de su cuerpo una palabra, una palabra que hiere, que destruye. Es su arma.

El lenguaje en Tremblay, en todos sus aspectos, es objeto central de los estudios críticos, tendencia que se entiende perfectamente al mirar su obra en general, y especialmente la pieza *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Joseph Melançon en “‘À toi, pour toujours, ta Marie-Lou’: Une tragique attraction” de la misma compilación que el trabajo de Greffard, califica la obra de “tragédie de la parole” (96).

En esta pieza cuatro personajes ocupan el espacio escénico donde transcurre un “chassé-croisé” de palabras en un intervalo de diez años. El marido y su mujer están implicados en un duelo para terminar mediante un diálogo desollador, devastador. Marie-Lou particularmente tiene una palabra vindicativa de una violencia increíble, atacando incesantemente a Léopold. Le acusa de ser débil, vicioso, loco, agresor, para confesar con este último parlamento: “Tu pourras jamais savoir comment j’t’haïs” (94). Léopold sólo tiene para refugiarse la taberna y sus monólogos. Mientras tanto, las dos hijas, en un discurso de sordos, relatan la historia fatal de los padres que pasó años atrás. Carmen, a pesar de llevar una profunda cicatriz, logró encontrar nuevos espacios tanto psicológicos como físicos, salió de la casa familiar y tiene una mirada bastante “sana” de los acontecimientos pasados¹³ que le permite romper con el molde. Intenta sacar a Manon

¹³ El personaje de Carmen aparece como una primera figura positiva en las obras de Tremblay. Saliendo de casa y trabajando como cantante en un club, representa el individuo que logró expresarse y romper con los modelos paralizantes de los demás personajes. Sin embargo, cinco años después de su creación, reaparece en otra obra, *Sainte Carmen de la Main*, y allí se parará su evolución. En su nuevo espacio, sus ideas de cambio molestan (querría cantar sus propias composiciones y hablar directamente al público) y terminará asesinada.

de su marasmo emotivo. Ella sigue viviendo en el pasado culpabilizando a su padre e idealizando a su madre, refugiándose en la religión. No quiere entender nada.

Cabe insistir en el hecho de que no hay “acción” en la obra. Es más bien como una larga letanía de los temas hasta ahora abordados, con un enfoque particular en la tara de la herencia genética y con una cierta circularidad del tiempo, de los que surgen el aislamiento y una inmensa soledad. El autor menciona en sus acotaciones:

“La double action de la pièce se passe dans la cuisine mais j’ai voulu “installer” Marie-Louise et Léopold dans les endroits où ils sont le plus heureux au monde: Marie-Louise est donc installée devant sa télévision et elle tricote; Léopold, lui est attablé devant une demi-douzaine de bières, à la taverne. [...] Les personnages ne bougent jamais et ne se regardent jamais.”
(*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, 36)

Cada uno en su espacio, nunca se miran, no hay ningún contacto físico ni comunicativo, salvo al final, cuando los padres, con un acuerdo implícito salen para suicidarse. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, representa la derrota total de la familia:

“J’ai lu dans le Sélection, l’aut’jour qu’une famille c’est comme une cellule vivante, que chaque membre de la famille doit contribuer à la vie de la cellule... Cellule mon cul... Ah! oui, pour être une cellule, c’est une cellule, mais pas de c’tte sorte-là! Nous autres, quand on se marie, c’est pour être tu-seul ensemble. Toé, t’es tu-seule, ton mari à côté de toé est tu-seul, pis tes enfants sont tu-seuls de leur bord... Une gang de tu-seuls ensemble, c’est ça qu’on est! (*Elle rit.*) Pis tu rêves de t’en sortir, quand t’es jeune, pour pouvoir aller respirer ailleurs... Esprit! Pis tu pars... pis tu fondes une nouvelle cellule de tu-seuls...”
(Marie-Lou , 90)

Lorca y Tremblay

Ninguna de las encarnaciones femeninas de la obra literaria de Federico García Lorca es fuente de felicidad y de reposo, sino de violencia y destrucción.
Isabel de Armas

Por el momento no existen fuentes o referencias críticas propiamente dichas que hayan unido a ambos autores con fines comparativos. Sin embargo, a partir de la introducción que exponemos, en lo que concierne a las inclinaciones temáticas y estilísticas de Lorca y Tremblay, y de las observaciones de los principales especialistas en ese dominio, examinaremos la posibilidad de una confrontación en el teatro de los dos dramaturgos. Y, contestaremos más a fondo a nuestra cuestión inicial de saber si hay

paralelos significativos en las interrelaciones de las micro-sociedades de mujeres de *La casa de Bernarda Alba* y de *Les Belles-Sœurs*.

Como expresó muy bien René Berthiaume¹⁴ de *Les Belles-Sœurs*, se trata de una alianza perversa en el propio seno del grupo que actúa como proceso de autodestrucción. Comentario que extendemos a Lorca. En *La casa de Bernarda Alba* se traduce por la muerte y el pesado silencio; en la obra de Tremblay, todas las mujeres se juntan para cantar el himno nacional del Canadá, un fin del todo irrisorio que simboliza tanto la muerte individual como colectiva. Además estas dos piezas se caracterizan por una casi total carencia de signo de amor.

Claro está que hallaremos también elementos bien distintos. Justamente, el carácter altamente político que se refiere, en Tremblay, a la busca de una identidad cultural.¹⁵ Otro rasgo que por el momento nos parece poco conciliable es el aspecto socio-económico de los personajes tremblayianos. Proviene de una baja clase obrera y son representantes de un pueblo colonizado, por ello sufren una gran humillación, que dudamos que haya en Lorca, a pesar de que se encuentra en *La casa de Bernarda Alba* una clara preocupación hacia el lugar social donde el ser humano se ubica.

En cuanto al espacio geográfico en el que se desarrollan las piezas, el campo andaluz *versus* la ciudad de Montreal, no nos crea problema, porque en el barrio del Plateau Mont-Royal, había en los 60 restos de una cierta “mentalidad campesina”, pues no hay que olvidar que estos personajes eran recién llegados del campo¹⁶. De todos modos, lo realmente esencial reside más, según opinamos, en las oposiciones interior/exterior (ajeno) que está representado en Lorca por la casa misma y el campo de los segadores, y que en *Les-Belles-Sœurs*, se define con la cocina y el mundo callejero y la “fauna” abigarrada de los bares. Ambos exteriores hasta cierto punto pueden sugerir las mismas amenazas. Será tarea nuestra descubrirlo.

¹⁴ Véase “À propos de l’œuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d’alarme lancé au peuple québécois”, en *Nord I, Michel Tremblay*, Les Éditions de l’Hôte, 1971, p. 10.

¹⁵ En Tremblay la carencia de identidad cultural era un tema importante y solía tratarlo muy a menudo de manera simbólica con personajes homosexuales “travestis”, disfrazados, sin identidad propia.

¹⁶ Véase, entre otras, la pieza de Michel Tremblay: *La Maison suspendue*, Leméac, 1990.

Elección y descripción del corpus

La elección de un corpus para llevar a cabo nuestro estudio fue una tarea por lo menos compleja por dos razones bien manifiestas. Por una parte, Lorca y Tremblay son autores muy prolíficos: si contamos las obras de juventud y las piezas breves recién editadas, Lorca posee unas 25 obras; en cuanto a Tremblay contando únicamente las últimas ediciones, enumeramos 28 obras, entre originales y adaptaciones –se sobreentiende que sólo consideramos la dramaturgia, dejando de lado la creación lírica o novelesca de cada uno. Por otra parte, dada la naturaleza comparativa de la investigación, no juzgamos oportuno limitarnos a una sola obra de cada uno, lo cual ofrecería una visión incompleta y por lo tanto posiblemente errónea o, digamos, poco significativa para el momento de sacar conclusiones generales. En cambio, dada la índole de la investigación, introducir un corpus demasiado amplio impediría un análisis en profundidad ocasionando entonces las mismas insatisfacciones.

Nos basaremos, pues, principalmente en *La casa de Bernarda Alba* y *Les Belles-Sœurs*. Primero, por ser dos obras muy valoradas en la producción de los dos dramaturgos que nos ocupan. En efecto, estas dos obras, de la mayor importancia en la trayectoria creadora de Lorca y de Tremblay, poseen cualidades dramáticas y preocupaciones temáticas que no han perdido vigencia en el transcurso de los años y el impacto que tuvieron tanto en el público como en la crítica permanece hasta hoy en día. El éxito es tal que estas obras se representan todavía regularmente en distintos países, rasgo que pensamos pertinente en el momento de un primer contacto comparativo.

En segundo lugar, nuestra elección está motivada por el hecho de que estas dos piezas se destacan entre otras, como ya hemos precisado, por el número inhabitual de personajes femeninos, elemento clave para demostrar que el fracaso de la expresión individual está en parte debida a la “corrupción” de sus interrelaciones sociales.

Sin embargo, como lo hemos propuesto, pretendemos que existen analogías fundamentales en el repertorio dramático de ambos autores, más específicamente en las

tres tragedias lorquianas y en los dos tiempos del “Cycle des *Belles-Sœurs*”. Para dar cuenta del desarrollo de nuestro planteamiento nos permitimos presentar también las obras que forman parte de nuestra reflexión: *Yerma* y *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, piezas que enfrentan a una mujer y a su marido y cuyas formas y contenidos participan también en describir un cierto grado de malestar que imputamos a la incomunicabilidad, o como ya ha sido brevemente expuesto, a una deficiencia en el mecanismo del diálogo. *Bodas de sangre*, *En pièces détachées* y *Albertine en cinq temps* han sido también obras primordiales en la elaboración de nuestra hipótesis tanto por su temática como el tratamiento “trágico-contemporáneo”.

Las obras de Lorca

La creación teatral lorquiana no es sólo densa sino también diversa. Se interesa en el teatro de marionetas, escribe farsas, diálogos, obras inspiradas por el movimiento surrealista, además de colaborar en proyectos cinematográficos. Pero, sin duda, como dramaturgo Lorca se afirma con sus tres tragedias de la tierra española que presentamos aquí por orden cronológico.

Bodas de sangre, tragedia en tres actos y siete cuadros, creada en 1932 y estrenada en 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid. Las referencias que utilizamos son de la 13ª edición, última versión (usaremos la última versión de cada obra) editada por Allen Josephs y Juan Caballero. El contenido argumental cuenta el rapto consentido de una muchacha por su amante secreto el día mismo de su boda con otro. Como insinúa el título, la obra termina con un enfrentamiento de los dos hombres, lucha fatal para ambos en la que acaban matándose, dejando así a la novia y a la madre del recién casado solas y desesperadas. Los elementos interesantes de la obra, para nosotros, se sitúan por un lado en la relación que tiene la madre con la palabra y con el tiempo, y por otro lado, las “abdicaciones” de los personajes principales hacia el destino. ¿Cuál es la fuerza que los mantiene en una aceptación casi pasiva o tal vez provocada por los acontecimientos? o más bien ¿cuál es la fuerza que los empuja hacia tal fatalidad?

Yerma es una pieza –poema trágico– en tres actos y seis cuadros, creada y estrenada en 1934 en el Teatro Español de Madrid. Trabajamos con la 21ª edición de Ildefonso-Manuel Gil. *Yerma* es una jovencita casada con un fuertísimo deseo de tener una familia. El tiempo va pasando, pero sigue sin hijos. Lo esencial de la pieza es la progresión de su ansiedad por no tener hijos y por la indiferencia de su marido frente a la situación. Sin embargo, *Yerma* parece buscar soluciones, pero las posibilidades encaradas –irse con Víctor o participar en una romería sospechosa– chocan tremendamente con su código moral y social. Desesperada, sin salida, mata a su marido. Nos interesa la integración de los coros y sobre todo la relación de *Yerma* con Juan y cómo se manifiesta.

La casa de Bernarda Alba, pieza –drama de mujeres en los pueblos españoles– en tres actos, es la última obra escrita por Lorca, en junio de 1936, poco tiempo antes de su muerte. Fue estrenada por la compañía Carátula en España en 1945 y el mismo año, en Buenos Aires con Margarita Xirgu en el Teatro Avenida. Trabajamos con la 15ª edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Es necesario abrir un paréntesis en cuanto a *La casa de Bernarda Alba*, que engendró muchas polémicas, como la de saber si era o no la tragedia planificada para completar una trilogía bíblica que planeaba Lorca, obra que debía tener como título: *El drama de las hijas de Loth*, o *La destrucción de Sodoma*. Sólo precisamos que, como veremos, la obra se inscribe sin ninguna duda dentro de los parámetros de lo trágico, con los coros de segadores o el papel de las mujeres de luto por ejemplo, pero sobre todo porque los personajes se rigen por fuerzas incontrolables de modo que corresponderían entonces perfectamente a nuestro enfoque. Toda la acción se sitúa en la casa de Bernarda. El eje argumental de la obra se centra en la historia de una mujer, Bernarda, que luego de morir su marido, impone a sus cinco hijas un luto de ocho años. El comienzo de esa vida enclaustrada de las hijas se ve perturbado por la presencia de Pepe el Romano, que debe casarse con la hija mayor, la única que tiene dinero –herencia de su padre, primer marido de Bernarda. Esta presencia del hombre en este medio de mujeres provoca competición, envidia, rivalidad y crea dentro de la casa, además de las tensiones ya existentes por la prohibición de comunicarse con el mundo exterior, un ámbito pesado, sofocante, insoportable. Con una autoridad obsesiva, intenta la madre ahogar los gérmenes de rebeldía de Adela, la hija menor. De las conversaciones de

las hermanas sale a la luz del día la relación ilícita de Adela con el prometido. Rabiosa, la madre intenta entonces callar el escándalo pretendiendo haber matado a Pepe. Adela, al pensar su amante muerto, se suicida ahorcándose. Nos concentraremos en las relaciones de las mujeres entre ellas y su espacio social.

Las obras de Tremblay

A semejanza de Lorca, la dramaturgia de Tremblay también es densa y diversa. Aparte de algunos guiones para el cine y de algunos musicales, posee una larga lista de piezas compartidas en distintos periodos. Los diez primeros años de su producción se reagrupan bajo la denominación de “le Cycle des *Belles-Sœurs*”, interrumpe su escritura teatral para empezar una carrera de novelista con sus *Crónicas del Plateau Mont-Royal*¹⁷, luego se dedica a obras –tanto teatrales como novelescas– más intimistas de carácter autobiográfico, para luego reanudar con sus primeros personajes dramáticos en lo que se suele llamar “le second Cycle des *Belles-Sœurs*”.

En pièces détachées, obra dividida en siete partes, creada en 1966, fue estrenada bajo el título de *Cinq* este mismo año y en 1969 en el Théâtre de Quat’sous. Trabajamos con la 5ª versión, editada en Leméac. La pieza, construida como un rompecabezas, pinta un trozo de vida de una familia de la parte este de Montreal, parte desfavorecida y francófona de la isla. Tremblay retoca de vez en cuando la obra, pero los tres personajes principales son Albertine y sus hijos Thérèse y Marcel –sus personajes “fétiches”, como él mismo lo menciona. Se presenta un nudo familiar en crisis con Albertine amargamente defraudada de la vida, Thérèse, alcohólica, luchando para guardar su trabajo, su marido disminuido, que siempre mira los dibujos animados tomando cerveza y la hija de esta pareja, testiga de las múltiples provocaciones y peleas. En el último cuadro aparece Marcel, el hijo loco de Albertine que se escapó del hospital, invisible e invencible con sus gafas negras. Uno de los elementos que llama nuestra atención es que todo lo que ocurre

¹⁷ En el cuadro de esta indagación, no nos toca detenemos en el contenido de esas *Crónicas del Plateau Mont-Royal*, pero cabe señalar que esas novelas retoman todos los personajes del ciclo de *Les Belles-Sœurs* y relatan su infancia o rasgos de vidas anteriores a las del tiempo dramático. Eso demuestra la importancia que les da Tremblay a estos personajes.

se ofrece en espectáculo frente a un coro de vecinas a sus ventanas, seres despiadadas que viven para comentar lo que presencian.

Les Belles-Sœurs, pieza en dos actos, creada en 1965, no logró ser estrenada antes de 1968 en el Théâtre du Rideau Vert. Utilizamos la 2ª versión, editada en Leméac. La obra está traducida al español: *Las cuñadas*. Aún hoy en día, sigue siendo la “marca” de Tremblay. Toda la acción se sitúa en la cocina de Germaine Lauzon. Ella misma ganó en un concurso un millón de sellos que debe pegar en libritos para cambiarlos luego por muebles y accesorios de casa. Para cumplir con esta larga y pesada tarea convoca a su familia así como a las vecinas del barrio. Rápidamente la reunión se desintegra cuando una de las invitadas empieza a robar los sellos; con envidia y celos las demás, mientras conversan, la imitan. El descubrimiento del robo produce una gran desesperación. Las demás han quitado a Germaine Lauzon su posibilidad de mejorar su posición. Examinaremos el “despliegue” de la función castrante en las relaciones de las mujeres.

À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, pieza en un acto, fue montada en 1971 en el Théâtre de Quat’Sous. Tomamos la edición de 1996 en Leméac. Se calificó la obra como una de las más poderosas de la dramaturgia quebequesa. Se distingue por su particularidad espacio-temporal. La obra se centra en dos conversaciones simultáneas en el tiempo escénico; sin embargo, una de las conversaciones se produce en 1961 y la otra en 1971. Ambas ocurren en la cocina de la casa, pero los personajes del año 1961, los padres, están representados en la escena en lugares simbólicos: Léopold en su taberna y Marie-Lou frente a su televisor. La pieza se abre con la conversación del tiempo “real” de las dos hijas también sentadas en la cocina. Se acuerdan de su niñez y sobre todo de acontecimientos de la última pelea de sus padres. Carmen, que ya no vive en la casa familiar, vino a ver a su hermana Manon para convencerla de olvidar el pasado y de seguir con su vida, pero en vano. Cuando se vaya cortará los lazos familiares para siempre. En paralelo a esta conversación, asistimos a escenas de la vida conyugal de los padres y a la última pelea de la pareja. Ambos se sienten ahogados en una situación sin salida. Léopold sueña con llevar en coche a Marie-Lou, embarazada por cuarta vez, y a su hijo menor con la idea de provocar un accidente. La obra termina con la invitación de Léopold y Marie-Lou que conscientemente acepta. Mueren en coche. La obra es un mar

de palabras, de acusaciones y de quejas, cada uno culpabilizando al otro por su miserable condición. Pensamos que hay varios puntos comunes entre esta obra y *Yerma*, sobre todo en lo que concierne a la estructura dialogada. La forma así como el contenido del diálogo entre los esposos podrían parecerse al de Yerma y Juan, en la medida en que sus palabras no desembocan en acuerdos mutuos. Más bien al contrario, cada parlamento, usado como arma o escudo, tiende a abrir un abismo situacional creando así un callejón sin otra salida que la muerte. Yerma, Juan, Léopold y Marie-Lou se asemejan en su obstinación y su obsesión temática, lo que engendra una total inmovilidad.

Albertine en cinq temps, pieza en un acto, montada en 1984 por el Théâtre Français du Centre National des Arts d'Ottawa en coproducción con el Théâtre du Rideau Vert (edición Leméac de 1992). La obra está traducida al español: *Albertina en cinco tiempos*. Reanuda Tremblay el ciclo de *Les Belles-Sœurs*. En la obra, el personaje de Albertine está representado en cinco generaciones de los treinta años a los setenta. Habla con ella misma y con su hermana Madeleine. Relata su vida. Eza Paventi segmentó las etapas con gran pertinencia, nombró la “impotencia”, la “rabia”, la “desobediencia”, la “caída” y luego un “cara a cara”¹⁸ con ella misma, donde tal vez un primer diálogo se produce. Es otra obra fuerte del dramaturgo que trata de la vida de una mujer aplastada por el destino. Es este rasgo trágico el que nos interesa, la relación de Albertine con su sino y con el tiempo.

La elección de este corpus “ampliado” también se basa en otro factor importantísimo: cada una de las obras posee, en distintos grados, algunas huellas de tragedia. Insistimos en ello porque la utilización de esos recursos no puede ser sin motivos profundos siendo el vehículo de los temas abordados.

Adelantamos que la presencia intermitente de coros actúa interrumpiendo la continuación del diálogo dramático y contribuye a acallar la voz individual, recurso que sirve para amplificar la fuerza de la voz social. Pero la esencia trágica de estas obras se infiltra de modo mucho más penetrante y más fino todavía, no sólo con medios técnicos

¹⁸ Véase Eza Paventi “Albertine, en cinq voix”, en *Jeu*, No 83, 1997, p.71.

de género. Los protagonistas muy a menudo buscan un “bouc émissaire”¹⁹ responsable de su condición. Esta responsabilidad la echan en el otro, en la ley o en el destino. Esta actitud se traduce también por la relación que los personajes tienen con la noción del tiempo, como lo dice Alain Coupric: “Le présent de l’action est presque toujours le fruit du passé dont il actualise des menaces depuis longtemps accumulées” (1994, 17). Se añade a esto la presencia de una fatalidad dictada por leyes exteriores. Aquí, la voluntad de los dioses de la tragedia antigua es reemplazada por las reglas de un código social, o por leyes interiores incontrolables como el deber social o patriótico, la honra, los lazos de la sangre, el amor, la pasión, etc.:

“Si le personnage est responsable de son propre malheur, il peut tenter d’y remédier, le combattre, ne pas y succomber; cette dynamique est propre au drame. Si, au contraire, le personnage, peu importe ce qu’il fait, voit la fatalité l’entraîner inéluctablement vers sa mort, symbolique ou réelle, le texte est de l’ordre de la tragédie.” (Vigeant, 1993, 96)

La naturaleza del personaje trágico se sitúa en el hecho de que sufre el destino y lo acepta sin intentar comprenderlo o modificarlo. Es lo que pasa en las obras elegidas: aunque somos testigos de gérmenes de rebeldía por parte de algunas, por ejemplo de Adela (*La casa de Bernarda Alba*) o de Carmen (*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*), es menester preguntarnos si los personajes lorquianos y tremblayianos quieren realmente cambiar de sitio.

No se trata aquí de hacer una evaluación preceptiva sobre si nos encontramos frente a “tragedias puras”; desde nuestro punto de vista no lo son y es exactamente eso lo que nos interesa. Las preocupaciones o manera de ser de los personajes se mezclan con temas y técnicas operantes del teatro contemporáneo. Los personajes no son “nobles”, y desde luego, sobre todo en Tremblay, el discurso no lo es tampoco. Tampoco realizan acciones extraordinarias: se nos presentan cuadros de la vida cotidiana o más bien un concentrado de lo que puede ser lo cotidiano demostrando su cara absurda, llevándolo al paroxismo de lo insoportable, un poco a la imagen del drama moderno, donde las inquietudes se

¹⁹ “Bouc émissaire” significa en español “chivo expiatorio”. La raíz de tal giro puede proceder de “tragos” que quiere decir “macho cabrio”. En la Antigua Grecia los concursos teatrales, de donde derivaría la “tragedia”, tomaban lugar durante las fiestas dedicadas a Dionisos donde se solía sacrificar al dios este animal.

trasladan a las relaciones sociales e interpersonales²⁰. Y más allá todavía, como ya se ha dicho, dejando aparte las integraciones de coros y los monólogos que no son actos de habla socializantes, vemos en las obras un problema de comunicación, los parlamentos no poseen el rasgo clásico de índole retórica, “razonable”²¹. No hay que olvidar que uno de los temas principales del teatro después de la segunda guerra mundial es la crisis del lenguaje y de la comunicación, tan bien demostrada, entre otros, por Eugène Ionesco y Samuel Beckett. Por lo visto, afirmamos que si Tremblay es un fiel sucesor de esta tendencia, Lorca, sin duda es uno de los precursores. Estas obras, pues, ¿podrían ser dramas trágicos contemporáneos?

Marco teórico y metodología

En la dramaturgia occidental el diálogo tiene un lugar preponderante, es la base informativa por excelencia. Si varios autores experimentaron con el alejamiento de la palabra hasta anularla (*Acto sin palabras* de Beckett, por ejemplo), en el teatro de Federico García Lorca y de Michel Tremblay no cabe duda de que las palabras juegan un papel importantísimo. Su teatro es teatro de palabras. Pueden causar hasta la muerte. Son estos dos aspectos los que nos incitaron a optar por un estudio concentrado en el diálogo, siempre en la idea que hemos desarrollado de que es deficiente en su proceso comunicativo. Este rasgo es particularmente interesante dado que ambos autores para comunicarse con el lector/espectador escribieron papeles que carecen de capacidad comunicativa.

Por lo tanto, para guiarnos en nuestra indagación nos inspiraremos en los trabajos de la profesora Bobes Naves que publicó muchos artículos y monografías sobre el arte dramático y más precisamente análisis semiológicos y estudios sobre el diálogo. Una obra clave para nuestro enfoque es: *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario* (1992). También tendremos en cuenta como un pilar metodológico la obra de Anne

²⁰ Sobre este tema, véase, entre otros trabajos, la sección: “El diálogo como discurso dramático” del artículo de Bobes, op. cit., p. 34 y ss.

²¹ Ibid., sección: “Los diálogos dramáticos: sus tipos”, p. 36 y ss.

Ubersfeld, figura notoria en el mundo de la teoría teatral : *Lire le théâtre I* (1978), obra introductoria al hecho teatral y *Lire le théâtre III: le dialogue de théâtre* (1996), obra, como lo indica su título, enteramente dedicada al diálogo dramático. Completaremos esas fuentes referenciales apoyándonos en las aportaciones sociolingüísticas y pragmáticas de H. Paul Grice (1975), John L. Austin (1962) y John R. Searle (1960)²², que trabajaron respectivamente sobre los principios de cooperación y los actos de habla, matizándolas con las nuevas contribuciones de algunos estudiosos que se dedican a esta rama, entre otras, de la filosofía del lenguaje, como Récanati (1981) y Vanderveken (1988).

El diálogo dramático lleva todas las propiedades del diálogo general, a pesar de que se modifique o se “corrompa” para crear efectos artísticos. Describiendo el diálogo, Bobes (1998, 31) destaca tres leyes que lo rigen : las “leyes lógicas”, las “leyes pragmáticas” y las “leyes gramaticales”. En cuanto a la índole pragmática del diálogo precisa:

“El diálogo estudiado como lenguaje en situación es objeto de la pragmática porque no se circunscribe a los hechos estrictamente lingüísticos, sino que se abre a las circunstancias personales de los hablantes y a las referencias contextuales e intertextuales de la situación física y cultural en que se desarrolla [...]” (1992, 23)

Enfocamos nuestro trabajo desde estas leyes pragmáticas, o sea, desde el diálogo considerado como actividad social. En esta óptica, dos de sus características inherentes son su doble codificación y su doble contextualización, es decir que, por una parte, el diálogo procede de la competencia lingüística y de las intenciones discursivas de cada uno de los hablantes y, por otra parte, del contexto referencial en el que se ubican los hablantes. Este rasgo es muy revelador dado que implica una actividad por lo menos subjetiva y “contaminada” por una visión y una experiencia personal, lo que puede provocar situaciones equívocas, malentendidos o errores de interpretación respecto a lo enunciado. Entonces cada enunciado no tendrá las mismas significaciones y las mismas interpretaciones según quién habla y quién recibe el mensaje. Es lo que llamamos “actos de habla” o, dicho de otra manera, el acto de habla es la realización práctica, concreta e individual de un sistema lingüístico. Al emitir un enunciado, según la teoría de Austin actuamos en tres niveles distintos y simultáneos, un nivel locucionario, ilocucionario y

²² Las referencias remiten a las primeras ediciones.

perlocucionario (1971, 32). El acto locucionario consiste en producir una expresión semántica mediante las pautas fonéticas, morfológicas y sintácticas del lenguaje, es el acto lingüístico, es el “acto *de* decir algo”. El acto ilocucionario es la realización significativa concreta de lo que se ha dicho, por ejemplo, el hecho de preguntar, felicitar, avisar, prometer, mandar, etc. Es el “acto que llevamos a cabo *al* decir algo”. Ubersfeld (1996, 92) lo define como el “contrato” relacional entre el “yo” y el “otro”. Finalmente, el acto perlocucionario se constituye en la razón por la cuál se dice algo, es el “acto que llevamos a cabo *porque* decimos algo” y se traduce por el efecto o el sentimiento que produce el enunciado acerca del receptor. Se podría decir que es la intención afectiva del acto de habla, o sea, el enunciador quiere convencer, amenazar, afligir, dar esperanza, etc. al otro.

Es esta dinámica la que intentaremos estudiar en las obras de Lorca y de Tremblay. Al analizar la naturaleza de los enunciados pronunciados, la relación de poder que crean entre los personajes y los efectos emotivos que producen, opinamos que se comprobará la problemática planteada de que no se pueda expresar el individuo por falta de cooperación dialógica. Recordemos aquí con una definición muy bien resumida por Bobes en su artículo en *Acotaciones*, lo que se entiende por principio de cooperación:

“Las implicaciones generadas por el discurso dialogado son las que derivan del llamado *principio de cooperación*, que puede enunciarse así: ‘que tu contribución sea la que se espera’, y que Grice analiza en el marco de las categorías kantianas de cantidad (información pedida, mi más ni menos), relación (información oportuna), calidad (verdadera) y modalidad (clara y explícita). Por último señalamos que el diálogo es una actividad *cara a cara* (Face-to-Face), lo que implica unas determinadas normas de la cortesía, propias de las relaciones de este tipo: hay informaciones que no pueden hacerse en presencia del interlocutor, y hay términos que la cortesía impide usar.” (1998, 32) (subraya ella)

Ahora bien, con estas precisiones se puede entrever que raramente se cumplen las necesidades para que haya comunicación. Personajes tales como Yerma y Marie-Lou, las hijas de Bernarda y la Poncia entregan informaciones que no están pedidas, que sobran, creando altos niveles de frustración en los demás y una no-disponibilidad de parte del oyente. Si hablamos de la calidad de las enunciaciones, sólo basta con citar a Bernarda que causa la muerte por sus mentiras. Y en Tremblay, por ejemplo, faltan totalmente los rasgos de cortesía. Una aplicación de la teoría de cooperación nos parece pertinente.

En la obra dramática, el diálogo consiste meramente en las palabras emitidas por los personajes. Transmite la historia al mismo tiempo que revela indicios de tipo relacional así como indicios temporales y espaciales por las integraciones de didascalias implícitas y con las presencias de deícticos (pronombres personales, adverbios de tiempo y de lugar). Dada la importancia de los espacios en ambas dramaturgias, son elementos que también consideraremos. El “yo” y el “tú”, el “aquí” y el “antes”, son nociones básicas muy reveladoras de las distintas perspectivas de los personajes.

Para cumplir bien con nuestra tarea, que es definir las relaciones interpersonales y el funcionamiento del impedimento de una expresión individual por medios socio-lingüísticos dentro de una escritura teatral, juzgamos congruente dar cuenta de ciertas informaciones que ofrece el para-texto que también pertenece al texto literario²³. El título lleva en sí mismo indicios apreciables. Por ejemplo, en las obras principales de nuestro corpus, advertimos de entrada la posibilidad de una índole trágica con los títulos que remiten casi directamente a algunos conocidos de las obras griegas como lo anota el estudioso Gwynne Edwards que coteja el título lorquiano con los de las tragedias antiguas compuestos de una protagonista individual como “*Electra*” o “*Medea*” en Sófocles y Eurípides:

“En el mismo título de la obra –*La casa de Bernarda Alba*– se hace alusión a una casa, a un linaje familiar, que en las obras griegas aparece con frecuencia predestinado a la destrucción y cuyos miembros terminan convirtiéndose en juguetes de los dioses.”²⁴ (1983, 330)

Y cómo no observar en Tremblay un mismo lazo familiar entre *Les Belles-Sœurs* y las numerosas tragedias cuyo título representa a grupos femeninos tales: *Las Traquinias* de Sófocles, *Las Heráclidas* de Eurípides o *Las Suplicantes* de Esquilo. Por otro lado, dado que en la obra quebequesa se halla una sola verdadera cuñada en el conjunto de las mujeres del barrio, el título, además de ser un referente al género trágico, anuncia que se asimila la dinámica familiar al modo de actuar del pueblo.

²³ La obra teatral está compuesta por el texto dramático que contiene el texto literario hecho del diálogo y de las acotaciones y para-texto, o sea, la parte de la obra dramática dedicada a la lectura y del texto espectacular que es el conjunto del texto literario con los demás signos no lingüísticos (el decorado, el vestuario, la luz, etc.).

²⁴ Se juntan a esas obras: *Yerma*, *À toi, pour toujours*, *ta Marie-Lou*, *Sainte Carmen de la Main*, *Albertine en cinq temps* y quizás también *Hosanna*, nombre del protagonista travesti.

Un segundo elemento informativo es el *dramatis personæ*. En la obra *En pièces détachées*, notamos que los miembros del coro de las vecinas que vigilan la acción están presentados con una referencia social ligada a su estado civil. Son la señora Bélanger, la señora L'Heureux, la señora Beaulieu, etc., mientras que los demás personajes se inscriben con el nombre, Thérèse, Albertine, Marcel, etc., lo que quizás sugiere ya una unión social poderosa en oposición al individuo. En *La casa de Bernarda Alba*, los nombres, Angustia y Martirio designan un estado de ser y una condición mental muy evidentes.

Si hasta ahora hemos enfocado nuestro planteamiento en el estudio de las palabras pronunciadas por parte de los personajes, ocurre a veces que las verdaderas intenciones de dichos personajes no aparecen en el diálogo mismo, sino más bien en las acotaciones dadas por el autor. Pueden sostener el diálogo tanto como modificar su significado. El ejemplo clásico respecto a la importancia de las acotaciones es el de *La Cantatrice chauve* de Ionesco: en la octava escena entra el bombero y lo invitan a sentarse y él contesta: “Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir.” El autor especifica con una acotación: “(Il s'assoit, sans enlever son casque.)”²⁵. Así pues, en las obras que nos ocupan, tomaremos en cuenta las acotaciones aptas para aclararnos las intenciones de los personajes, sus dudas o sus silencios, en fin, lo no-dicho que también es parte de una dinámica relacional.

En resumidas cuentas, con un acercamiento pragmático y semiológico del texto literario, sobre todo del diálogo, pensamos acertar con la meta propuesta de destacar los motivos y recursos por los cuales afirmamos que existe un fracaso de la expresión individual femenina en ambas dramaturgias. Más allá, tal vez podremos incitar a otros en proseguir la búsqueda que introducimos aquí al proponer un estudio comparado entre dos dramaturgos que dejaron hondas huellas en el mundo teatral.

²⁵ Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve suivi de la Leçon*, Mayenne, Gallimard, [1954], 1970, p. 30.

Si estamos privados de la escritura de Lorca, tenemos todavía a Tremblay para enriquecernos. Como lo hemos visto brevemente, a través de la transposición artística –representativa y metafórica– de mundos femeninos, se ofrecía, en el teatro de Lorca y en las primeras obras de Tremblay, una lectura denunciadora del espacio psico-social de la mujer. Sin embargo, el hecho de llevar a escena tantas mujeres y de entregarles la palabra, a pesar de que sean palabras por lo menos desmañadas, es en sí un acto positivo y quizás, indicio de cambios. Lo podemos comprobar con las últimas obras de Tremblay, donde somos testigos de una reconciliación, pues ya se establece un diálogo comunicativo entre ciertos personajes. Continuando con el segundo ciclo de las *Belles-Sœurs*, Tremblay produjo en 1998 *Encore une fois, si vous permettez*, una magnífica obra homenaje a su madre y a todas las mujeres de *Les Belles-Sœurs*, a todas las mujeres en general, una pieza donde se hallan comunicación y ternura.

“Ce que vous verrez, ce sera une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler... j’allais dire de sa vie, mais celle des autres sera tout aussi importante: son mari, ses fils, la parenté, le voisinage. Vous la reconnaîtrez peut-être. Vous l’avez souvent croisée au théâtre, dans le public et sur la scène, vous l’avez fréquentée dans la vie, elle vient de vous. Elle est née à une époque précise de notre pays, elle évolue dans une ville qui nous ressemble, c’est vrai, mais, j’en suis convaincu, elle est multiple. Et universelle. [...] Et quand elle s’exprime dans ses mots à elle, ceux qui parlent autrement la comprennent dans leurs mots à eux. Elle traverse toutes les époques et fait partie de toutes les cultures. Elle a toujours été là et le sera toujours. [...] Comme on dit dans les classiques: ‘la voici qui s’avance!’”

Encore une fois, si vous permettez
Prólogo, p. 10.

CAPÍTULO II

C'est dans le langage que l'homme se constitue comme sujet.
Émile Benveniste

Palabras de mujeres lorquianas y tremblayianas: análisis de la construcción dialógica

El papel de la palabra en la dramaturgia

La especificidad del género dramático radica en que apunta a un sistema polisémico visual y acústico, compuesto de signos lingüísticos, paralingüísticos, quinésicos y proxémicos²⁶ caracterizado por su “movilidad” y su “dinamismo” o “transformabilidad” (Elam, 1988, 12)²⁷ cuya recepción se produce a la vez en una temporalidad lineal tanto como en simultaneidad y en superposición en el acto de la representación.

En el capítulo anterior, hemos presentado los diversos factores que motivan nuestra propuesta inicial de que, en gran parte, las obras de Lorca y de Tremblay posean similitudes significativas. Pretendemos también que estas similitudes se encuentran en varios niveles del texto espectacular. A fin de dar cuenta de ello en un primer intento comparativo, considerar el diálogo como primera fuente analítica nos parece una vía pertinente por las razones ya expuestas en lo que concierne a las preocupaciones de ambos autores y los recursos empleados para representarlas, e, independientemente, dado que en la dramaturgia, en general, el diálogo es proveedor de una multitud de informaciones: “L’expression linguistique au théâtre est une structure de signes constitués non seulement de signes du discours, mais aussi de signes autres.” (Bogatyrev, 1971, 523). Si bien parece obvia esta afirmación, se compone de varios aspectos distintos que abarcan diferentes niveles dentro del hecho teatral:

²⁶ Detalladamente: 1. La palabra 2. Los signos paraverbales: tono, timbre, ritmo 3. Los signos quinésicos: mímica del rostro y gestos de las manos y del cuerpo 4. Los signos proxémicos: distancias y movimientos de los personajes 5. Los signos del actor: peinado, traje y maquillaje 6. El decorado 7. Los accesorios 8. La luz 9. La música 10. El sonido. (Bobes, 1997, 158)

²⁷ A propósito de un enfoque semiológico tratando de estos temas, véanse también Bobes Naves, Fischer-Lichte y Honzl, entre otros.

1. La expresión lingüística, la versificación, la prosa, el ritmo, el estilo, etc., pueden remitir a una época precisa o al sub-género de una obra dramática.
2. El nivel de lenguaje, el léxico, el ritmo, las marcas fonéticas (sugeridas en el texto o audibles en la interpretación del actor) en la construcción del diálogo, sirven en primera instancia para relatar una fábula, conducir la acción y sobre todo cuentan algo mediante las tensiones relacionales de los personajes. Por lo tanto, son además signos de jerarquía o clase social –por ejemplo, realeza, nobleza, domésticos, jefes, obreros– de cultura, de nacionalidad, etc.
3. Las acotaciones, claro está, indican los signos no-verbales quinésicos, proxémicos, traje, accesorios, etc., pero también los diálogos nos informan de ellos –por lo que se denomina “acotaciones implícitas” o “didascalias”. Por ejemplo, cuando Bernarda dice: “¿Es este un abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre”(128) o cuando en *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Manon mirando a su hermana comenta: “J’ai pas envie de me déguiser en fille de cirque pour me faire accroire que la vie est belle” (40). Nos encontramos frente a exigencias escénicas visuales, la presencia de un abanico de color y de un traje particular que a su vez pueden significar o connotar un ámbito caluroso, unas costumbres culturales, la situación dramática –el luto, por ejemplo–, una afirmación identitaria, una actitud rebelde, un estado de ser, etc.
4. Finalmente, el texto dialógico, por las convenciones teatrales, además de designar dimensiones temporales y espaciales, revela espacios sociales, “psicológicos”, etc. Es “todo-poderoso” en el sentido de que es creador de mundos: en la escena basta con decir la existencia de algo para que sea –tanto para los comediantes en la escena como los espectadores. Como lo alega Fischer-Lichte: “language, by contrast, can function as a substitute for all other semiotic system”²⁸ (1992, 21).

²⁸ No es intención nuestra debatir aquí las polémicas sobre la jerarquía de los signos teatrales, sino más bien denotar todo lo que permite la palabra en escena. Un ejemplo revelador del punto 4, es la Liga de improvisación quebequesa, donde el actor participante comete una falta cuando no respeta o ignora las proposiciones verbales creadoras de cambios situacionales o espaciales de otro participante. En tales momentos el “jugador” recibe una penalización.

Ahora bien, la puesta en marcha o, digamos, el “montaje” (escrito y escénico) de este conjunto de elementos productores de significación múltiple y polivalente debe, para funcionar o transmitir sentido, originarse en otros sistemas convencionales y culturales ya existentes y establecidos dentro de la comunidad con la cual se quiere comunicar. Evidentemente, si no se reconocen los puntos referenciales sociales, la transposición connotativa o la “descodificación” de los distintos elementos no se efectúa:

“Illusionist theater counts on its audience’s substantially belonging to one social stratum, or at least on their being at home in one and the same cultural domain.” (138)

“For, by using the material products of that culture as its own signs, theater creates an awareness of the semiotic character of these material creations and consequently identifies the respective culture in turn as a set of heterogeneous system of generating meaning.” (Fischer-Lichte, 1992, 141)

Consecuentemente, aún –o quizás, sobre todo– considerando los recursos estéticos, estilísticos, metafóricos y “transgresores” que contiene el sistema semiótico de una obra teatral, se percibe mejor que, de entrada, se le atribuye al drama un carácter altamente social dotado de una gran capacidad representativa o mimética de una colectividad.

Por lo tanto, a la luz de esta observación, a semejanza de varios estudiosos, estamos más de acuerdo con que: “los actos ilocucionarios literarios son el reflejo de situaciones lingüísticas reconocibles que se han convertido en institucionalizadas para una u otra comunidad” (Bruss, 1974, 17)²⁹, no obstante la posición opuesta de Austin (1971, 62 y ss) y de Searle (1980, 65), que radica en que no se puede aplicar la teoría de los actos de habla en el teatro y en la literatura en general, por ser un “uso parásito” o “vacío” del lenguaje produciendo así, posiblemente, su “decoloración”. No sólo juzgamos factible sino feliz la aplicación teórica de dicha herramienta analítica respecto a una representación del uso de la lengua especialmente en el dominio del drama:

“Le discours théâtral est donc le *mime d’une parole dans le monde* avec ce qu’elle dit sur elle-même et sur le monde [...]. Il est donc possible de voir dans le théâtral la pure stratégie de la parole humaine. Pure? Non pas pure, mais impliquée dans le contexte historico-social de la vie des hommes.” (Ubersfeld, 1996, 101)³⁰ (subraya ella)

²⁹ Citado por José Domínguez Caparrós, “Literatura y actos de lenguaje”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, 107 –aguda compilación reunida por José Antonio Mayoral sobre la problemática del encuentro del uso social de la palabra y de la literatura.

³⁰ Para un interesantísimo estudio sobre el estatuto de la palabra en el teatro y su supuesta “falsedad”, véase el capítulo VI en Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III: Le dialogue au théâtre*, Paris, Belin, 1996.

Pragmática discursiva y mimetismo ilocucionario

En esta óptica, desmenuzamos la construcción de la producción enunciativa de los personajes femeninos en las obras que nos ocupan, tomando en cuenta el significado de lo expresado, pero principalmente, por razones ya expuestas, el significado de la *relación* que se establece entre el hablante y el oyente al intercambiar palabras, es decir, los actos de habla, específicamente los actos ilocucionarios, que se llevan a cabo en los diálogos. Recordamos que el acto ilocucionario, según el planteamiento de Austin, se define como la palabra volviéndose acción en el sentido de que: “el acto de expresar la oración es realizar una acción” (1971, 45), sea un agradecimiento, una declaración, una pregunta, un rechazo, un aviso, etc. Entonces, lo enunciado va más allá de la simple información asertiva comprobable; puede además, como lo señala el lingüista, manifestar emociones, influir o prescribir una conducta³¹ (43). Los actos ilocucionarios, además de una posible función descriptiva, al ser pronunciados, poseen la facultad de transformar la realidad, el mundo extralingüístico. Consecuentemente, se realiza al mismo tiempo un acto social que supone ciertas responsabilidades convencionales –lingüísticas y sociales– e intencionales entre los locutores y, más todavía, que revela la situación jerárquica entre los seres. Al decir algo, se crea entonces un *rapport de force*, o sea, diferentes tipos de “fuerzas” que determinan grados variados de autoridad, de poder y de obligaciones entre las personas. Por ejemplo, sugerir algo a alguien no requiere las mismas condiciones ni tiene el mismo impacto que ordenárselo.³²

³¹ Esta noción la transmite perfectamente la traducción francesa del título del trabajo de Austin *How To Do Things With Words* que es: *Quand dire c'est faire*; postulado elaborado en reacción al enfoque de la lógica semántica concentrándose en la índole dicotómica verdadera/falsa en cuanto a las aserciones descriptivas o “constatativas”.

³² Insistimos en la necesidad de distinguir bien estas nociones y la explicación introductoria de François Récanati (1981, 25) nos parece conveniente: “§ **Sens descriptif et sens pragmatique.** [...] les deux phrases ‘Jules ira à Londres demain’ et ‘Va à Londres demain, Jules’ ont la même signification descriptive, et c’est pourquoy relativement à un même contexte d’énonciation, elles représentent le même état de choses; mais elles n’ont pas, globalement, la même signification, parce qu’elles diffèrent quant à leur signification pragmatique.” Otro ejemplo para ilustrar la idea de relación; al decir el locutor a su interlocutor: a) “Creo que sería mejor que no dijeras nada”, b) “Te aconsejo no decir nada”, c) “Te ordeno no decir nada”, no está creando relaciones de fuerzas iguales. En los enunciados *a* y *b* es posible interpretar grados distintos de amistades o quizás un cierto tipo de aviso profesional o jurídico. Pero en el enunciado *c* es difícil pensar que se trate de una relación amistosa o de un consejo legal. ¿La persona que ordena tiene el poder de hacerlo? ¿Se sitúa en una posición de superioridad por ejemplo, parental, profesional o militar? Estos factores juegan un papel importante en cuanto a la respuesta verbal y a la posibilidad de producir o no una acción específica en sí mismo o en el otro.

Para esclarecer estos problemas nos referimos a John Searle en su ensayo *Actos de habla* (1980) donde destaca “diversos principios de distinción” que dan cuenta de las nociones implicadas en los actos de habla ilocucionarios y que sacan a la luz la dinámica relacional existente en el lenguaje:

“En primer lugar, y el más importante de ellos, está el *objeto o propósito del acto* (la diferencia, por ejemplo, entre un enunciado y una pregunta); en segundo lugar, las *posiciones relativas de H y O* [*H* se refiere al hablante y *O* se refiere al oyente] (la diferencia entre una petición y una orden); en tercer lugar, el *grado de compromiso* que se asume (la diferencia entre una mera expresión de intención y una promesa); en cuarto lugar, la diferencia en el *contenido proposicional* (la diferencia entre predicciones e informes); en quinto lugar, la diferencia en el *modo en que la proposición se relaciona con el interés de H y O* (la diferencia entre jactancias y lamentos, entre consejos y predicciones); en sexto lugar, los *posibles diferentes estados psicológicos expresados* (la diferencia entre una promesa que es una expresión de intención, y un enunciado que es una expresión de una creencia); en séptimo lugar, los *diferentes modos en los que una emisión se relaciona con el resto de la conversación* (la diferencia entre replicar simplemente a lo que alguien ha dicho y hacer una objeción a lo que él ha dicho).” (77) (subrayamos nosotros)

Searle, recapitulando en forma condensada los postulados austinianos, enumera los principales “indicadores de fuerza ilocucionaria”, es decir, los elementos que, en el enunciado, permiten distinguir si nos hallamos frente a un acto ilocucionario y, si es el caso, de qué tipo es o, mejor dicho, cuál es su fuerza: “En castellano, los dispositivos indicadores de fuerza ilocucionaria incluyen al menos: el orden de las palabras, el énfasis, la curva de entonación, la puntuación, el modo del verbo y los denominados verbos realizativos [*performative*]”³³ (39). Cabe precisar que los verbos realizativos suelen aparecer en el enunciado en primera persona del presente de indicativo en voz activa³⁴ y sirven para declarar explícitamente un acto extralingüístico: “te *apuesto* veinte dólares que...” o aclarar una fuerza intencional del ilocucionario: “te *afirmo* que sí”, “te *aseguro* que no”, puesto que para querer producir efectos o acciones es menester que el oyente reconozca la intención expresada.

³³ Austin introduce la noción de *performative utterances* o *performatif verbs*, que se ha traducido en español por “enunciados o verbos *realizativos*”.

³⁴ Es cierto que un enunciado ilocucionario puede manifestarse lingüísticamente de otra forma que de manera explícita en primera persona; puede también ser implícito. Por ejemplo, el modo imperativo directo que es sin duda un realizativo puede parecer explícito porque se sobreentiende: “te ordeno...”, no obstante en la frase: “No te vayas” es únicamente el contexto que nos informará si se trata de una orden o de una súplica. Otro ejemplo es éste que suelen corrientemente proponer los estudiosos de una inscripción impersonal en un cartel de tipo: “Se prohíbe fumar”, donde no se trata de una aseveración semánticamente verdadera o falsa, sino de un acto modificador de situación, pidiendo una conducta específica. Sin embargo, según el contexto también puede ser un enunciado descriptivo verdadero (véase Récanati, 1981).

Todavía, aparece por parte de los lingüistas una voluntad clasificadora de los distintos tipos de realizativos instaurada intuitivamente por Austin. De momento, una de las propuestas que más nos satisface es la de Daniel Vanderveken³⁵ (1988) que constituyó detalladamente cinco categorías de los usos de la lengua. Destaca el uso “*asertivo*” que sirve para representar un estado de cosas expresado por ejemplo con los verbos “decir”, “afirmar”, “relatar”, “mantener”, etc.; el uso “*promisorio*” (*d’engagement*) en el que el locutor se compromete en acto futuro en cumplir con su palabra, por ejemplo “prometer”, “garantizar”, “responder de uno”, “ofrecer”, etc.; el uso “*directivo*” que consiste, con lo expresado, en influir sobre la conducta del oyente, por ejemplo “interrogar”, “mendigar”, “convocar”, “prescindir”, etc.; el uso “*declarativo*” cuando una afirmación por ser dicha, modifica el estado de cosas. Vanderveken señala que dicha categoría implica una posición particular de autoridad *extra-lingüística* de parte del locutor para realizar el acto ilocucionario dado que se efectúa con verbos tales como “aprobar”, “sancionar”, “bendecir”, “dimitir”, etc.; finalmente contiene también el lenguaje un uso “*expresivo*”, para comunicar disposiciones emotivas o mentales hacia un estado de cosas, por ejemplo, “agradecer”, “felicitar”, “protestar”, “alabar”, “deplorar”, etc. Tal clasificación verbal se vuelve útil para “medir” las fuerzas relacionales, sin embargo es bien permeable y varios verbos tienen un carácter híbrido, que se moldean según las intenciones básicas del locutor y su contexto lingüístico-social. Es lógico, pues, deducir que, a semejanza de la mayoría de las leyes preceptivas establecidas en lingüística y más cerca a este trabajo del principio cooperativo de Grice, el planteamiento austiniano, necesita para funcionar, someterse a algunas condiciones de éxito³⁶.

De manera muy resumida, para que tenga éxito un enunciado ilocucionario, una vez tomada en cuenta la competencia lingüística de los interlocutores, hay que considerar estos dos factores: la sinceridad intencional, así como la competencia social conveniente en circunstancias contextuales acertadas. El locutor debe tener la intención de cumplir con la acción expresada y debe poder realizarla. Retomando el ejemplo de Austin, es difícil

³⁵ En el dominio de los actos del discurso, Vanderveken es un estrecho colaborador de John Searle. Para la propuesta clasificadora primordial de Austin véase la Conferencia XII de *How To Do Things With Words*.

³⁶ Austin llama “doctrina de infortunios” (“*infelicities*”) cuando remite a un enunciado que no tiene éxito en contraposición a los conceptos de verdad/falsedad (Conferencia II).

apostar una cierta suma de dinero después del final de una carrera (¡salvo quizás dentro de ciertas organizaciones ilícitas!) como tampoco se puede prometer a alguien que *siempre* estará feliz y un mendigo no puede despedir a un empleado.

No cabe duda, pues, de que hablar es un gesto cargado de responsabilidades y que la palabra posee un inmenso poder tanto social como ético. Todavía en nuestras sociedades se reconoce el peso de las palabras, ¿el pacto último entre dos personas no se sella al decir: “Te doy mi palabra”?

Al referirse a los actos ilocucionarios Ubersfeld, que subraya la índole contractual de esta dinámica relacional (cf. 31), comenta al mismo tiempo sobre la naturaleza discursiva del teatro: “Le dialogue de théâtre, surtout celui du théâtre classique –mais aussi bien de Beckett– montre à chaque moment les mécanismes du contrat.” (1996, 99). Así, consideramos ahora la transposición social mediante la palabra de la mujeres lorquianas y tremblayianas. ¿Cuáles son entonces los mecanismos contractuales concretizados mediante la palabra de los personajes de nuestro corpus? ¿Qué hacen los personajes con las palabras? ¿Qué dicen que hacen? ¿Lo hacen?

Orquestación vocal de las obras: Apertura

De entrada, como de costumbre en el teatro clásico en general, se colocan en su sitio, de la misma manera que las piezas en un tablero de ajedrez, los pretextos argumentativos de *La casa de Bernarda Alba*, el luto, la casa enclaustrada, la ley vigiladora del otro por el chismorreo y la tiranía de Bernarda. Además, en las dos primeras escenas que abren la obra, aunque brevísimas, el autor logra eficaz y diestramente exponer las diversas tensiones dramáticas del conjunto temático de la pieza basándose en la dicotomía autoridad/libertad o ley social y ley natural. Por una parte, al levantar el telón se conjuga, mediante las dos acotaciones iniciales, el doblar de las campanas a la salida en escena de la Criada y de la Poncia, comiendo ésta, pan y chorizo. Estas dos indicaciones del autor superponen, entonces, imágenes auditivas y visuales

asociadas a un “supuesto” mundo espiritual y al mundo carnal con uno de sus goces, el hecho de comer, goce que también es necesidad para sobrevivir. Sin embargo, tal oposición entre estos dos mundos aparece en seguida con un tratamiento fuertemente social, por ser las campanas –en esta escena– una imagen sonora religiosa que forma parte de una cultura y, por lo tanto, este tañido es creador de expectativas y dictador de comportamientos específicos³⁷; y también, porque a la necesidad de alimentarse se añade rápidamente su índole conflictiva que es la de las clases sociales, por la presencia de las tres protagonistas: la Criada, la Poncia, y la Mendiga cuyo juego es el de evidenciar bien la posición socio-económica de cada una sin perderse nunca la ocasión de ejercitar autoridad cuando lo posibilita la situación jerárquica del oyente. En efecto, dentro de las primeras cuatro páginas, el texto está cargado de referencias a los diversos escalones de la condición social: “Pero soy buena perra; ladro cuando me lo dicen y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza” (la Poncia, 120), “Y quisiera tener yo lo que ellas”, “Esa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada” (Criada, 121) o, el parlamento de esta última acerca de la Mendiga venida a pedir las sobras:

“Fuera de aquí. ¿Quién os dijo que entraseis? Ya me habéis dejado los pies señalados. (*Se van. Limpia*) Suelos barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara.” (123)

Por otra parte, ya se introduce también en este mismo eje binario huellas del tema del deseo sexual, pero aquí con alusiones mucho más ambiguas; se halla a la vez un rasgo de sumisión evasiva, y al mismo se insinúa una sublimación impertinente relacionando lo incompatible en un amplio terreno de fantasmas, es decir, las pulsiones libidinales y la religión. El fragmento conversacional siguiente pone de manifiesto este juego metafórico:

LA PONCIA: El último responso. Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. En el ‘Pater Noster’ subió, subió la voz que parecía un cántaro de agua llenándose poco a poco; claro es que al final dio un gallo; pero da gloria oírlo. Ahora que nadie como el antiguo sacristán Tronchapinos. En la misa de mi madre, que esté en gloria, cantó. Retumbaban las paredes, y cuando decía Amén era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. (*Imitándolo*) ¡Améé-én! (*Se echa a toser.*) (121)

³⁷ Se debe recordar que durante las distintas celebraciones religiosas católicas, según la ocasión (misa, casamiento, pascua, funerales, etc.) se toca las campanas de maneras diferentes para anunciar el tipo de celebración y dentro del ritual mismo se toca también la campanilla para dictar compartimientos físicos y morales, tales como levantarse, arrodillarse, bajar la cabeza, dar dinero, ensimismarse, rezar, recitar un *meaculpa*, etc.

CRIADA: Te vas a hacer el gaznate polvo.

LA PONCIA: ¡Otra cosa hacía polvo yo! (*Sale riendo.*) (122)

Rumores vocales, temblores, seducción auditiva se juntan a la imagen del agua que suele simbolizar en Lorca placer, fertilidad, vida, y a referencias del mundo animal y salvaje, mundo del subconsciente³⁸. Se introduce aquí una sensual exaltación del deseo que se encontrará de nuevo en las historietas paralelas de Paca la Roseta y de la hija de la Librada, así como en los personajes de la abuela María Josefa y de Adela, todas mujeres luego castigadas.

Esta asociación temática de la sexualidad fantasmal fomentándose a través de los interdictos religiosos también le es querida a Tremblay y frecuentemente ha sido transpuesta en su dramaturgia³⁹; ahora bien, en *Les Belles-Sœurs* sucede un fenómeno bastante singular digno de mención y abrimos un paréntesis en este análisis sobre el importante papel que poseen las escenas iniciales implicando las conversaciones de las sirvientas de Lorca. A principios del segundo acto se halla una conversación en la que las mujeres comentan sobre la apreciación de los curas de la parroquia y sobre uno de ellos en particular cuya expresión verbal es el encanto de la señora de Courval:

MARIE-ANGE BROUILLETTE: J'espère que ça s'ra pas le même prêtre que l'année passée, qui va v'nir...

GERMAINE LAUZON: Moé aussi! J'l'ai pas aimé, lui! Y'était ennuyant à mort [...]

ROSE OUMET, à *Gabrielle*: La v'là qui r'commence avec son abbé Gagné! On n'a pour toute la nuit, certain! On dirait quasiment qu'est en amour avec! Monsieur l'abbé Gagné par icitte, monsieur l'abbé Gagné par là... Ben moé l'abbé Gagné, là, j'l'aime pas ben ben...

GABRIELLE JODOIN: Ni moé non plus! Y'est un peu trop à'mode. C'est ben beau s'occuper des loisirs d'la paroisse, mais faut quand même pas oublier qu'on est prêtre! Homme de Dieu!

³⁸ De hecho, la boca, la voz, el agua son, entre otras, imágenes de goce sexual recurrentes de las tragedias lorquianas. En *Yerma* por ejemplo, recordemos el parlamento de la vieja: "Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca" (56).

³⁹ En las obras de los ciclos de *Les Belles-Sœurs*, el cruce religión/deseo sexual es omnisciente, hasta tal punto que Tremblay dedicó una pieza fundada en este tema, como lo precisa el título mismo: *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, donde se confrontan en una oleada de palabras monologadas Manon, que es una total devota católica y Sandra, un *travesti*. A propósito de este juego discursivo dice Gilbert David (1993, 156): "Manon érotise sa relation à Dieu jusqu'à la perversion fétichiste, alors que Sandra, toute à son rituel de souillure et à son culte de l'abjection, aspire néanmoins à la pureté virginal."

LISETTE DE COURVAL: Ah! oui, c'est un saint homme... vous devriez le connaître, madame Dubuc, vous l'aimeriez ben gros... Quand il perle, là, c'est comme si ça serait le bon Dieu lui-même qui nous perlerait!

THÉRÈSE DUBUC: Faudrait pas exagérer... (84-85)

La analogía del cruzamiento entre las pulsiones sexuales y lo sagrado hasta llegar a una cierta fabulación mística en este episodio y el parlamento de la Poncia es por lo menos sorprendente.

La relación a la sexualidad se viste de varias formas en ambos y en Lorca asume un papel mucho menos poético cuando se aparta de representaciones de un mundo fantasmal para anclarse en lo social, todo en aumentar el aspecto confuso de la sumisión y del deseo o de la sumisión al deseo. La Criada, refiriéndose al difunto, provee informaciones si no contradictorias, al menos con alto grado de ambigüedad:

“¡Venga caja con filos dorados y toalla para llevarla! ¡Que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! (*Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar MUJERES DE LUTO...*) [...] Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. (*Tirándose del cabello.*) ¿Y he de vivir yo después de haberte marchado? ¿Y he de vivir?” (123)

A primera vista, el comentario de que Benavides no volverá más a tocarla, podría remitir a un cierto desdén o repulsión, ¿pero hacia qué exactamente? ¿el acto sexual mismo?, ¿al hombre en general?, ¿a este hombre?, ¿porque no podía negárselo a él por su posición social de criada? ¿o quizás porque las condiciones sociales y maritales impedían otros tipos de reunión que esos encuentros ilícitos, ejecutados a escondidas? Por otro lado, cómo explicar que a continuación, mientras llegan a casa las mujeres de luto, la Criada se echa a llorar en memoria del hombre, casi perdiendo el control de sí misma. ¿Es ése un cambio súbito de actitud debido a la salida de los demás personajes? Se supone que sí y, que al desempeñar un cierto papel de plañidora intenta acatar las expectativas comportamentales dentro de un contexto socio-ritual de luto. Sin embargo, si es que la Criada “trabaja para la galería” y que finge el dolor, opinamos que hay una exageración expresiva bien dudosa. Primero por el tono de su desesperación que nos parece demasiado irracional y sobre todo por el contenido semántico de sus gritos que traiciona emociones por lo menos bastante íntimas y fuertes. De hecho, si el personaje

actúa en toda conciencia de la presencia de las demás figuras, los enigmáticos parlamentos: “Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron” y “¿y he de vivir yo después de haberte marchado?” dejan sobreentender varias interpretaciones de promiscuidad sexual o de sentimientos amorosos poco admisibles dentro de dichas circunstancias.

¿Son entonces gritos espontáneos e instintivos de aflicción sincera? No debería ser, por la observación anterior hacia Benavides, pero se explican difícilmente de otra manera, y si tal es el caso, lo único que podemos concluir es que modifican totalmente la esencia de la previa autorreflexión (emitida en voz alta y a solas en la escena, como si se dirigiera directamente a él) acerca de las pasadas actividades sexuales entre ella y el difunto, concediéndole un matiz antitético de fastidiar a Benavides porque no recibirá más sus favores sexuales.

Se ha de realzar un último punto que permite elucidar la razón de ser de este parlamento que juzgamos más bien singular por parte de la Criada, punto que concierne a un aspecto propio al dominio de los recursos teatrales y de sus convenciones. Las informaciones producidas aquí no son para el oído de los demás personajes, son informaciones que se dirigen directamente al público. Adelantamos pues, que se trata de un breve soliloquio por parte de la Criada, aun cuando ocurre la descarga emotiva con las comparsas saliendo a la escena y, a pesar del doble espacio de recepción –Bernarda ve y escucha la desolación de la Criada puesto que le ordena callarse: “Menos gritos y más obras” (123). Hacemos hincapié en que unas de las índoles del monólogo interior son normalmente la sinceridad –en teoría, uno no se habla a sí mismo para mentirse– y la expresión de “desgarramientos” interiores. Entonces, a la luz de esta consideración, la desesperación de la sirvienta debe de ser sincera y sus gritos sugerirían posiblemente una sumisión (física y social) a la atracción sexual hacia lo masculino o un cierto tipo de dependencia del deseo en general o, más bien, representaría la incesante lucha entre un estado represivo de las pulsiones sexuales y sus mismas fuerzas vitales. Además, dicha sugerencia recibe eco en el comentario de Bernarda: “Los pobres son como los animales;

parece que estuvieran hechos de otras sustancias” (123) donde se recuperan mezcladas y mal definidas estas percepciones.

Por lo tanto, nos damos rápidamente cuenta que la introducción de *La casa de Bernarda Alba* se construye de una rica red informativa hecha de la superposición de varios elementos: el diálogo de las sirvientas, el breve monólogo de la Criada interrumpido por una observación algo incongruente de Bernarda, que parece salir de la nada, junto con la inserción ya de una voz *dentro* y las alusiones por parte de las sirvientas a una vieja “feroz” encerrada que, de entrada, remite a una simbolización de una voz interior amenazadora. En distintos niveles, estas fuentes informativas siembran pistas que revelan un germen embrollado de lucha entre la coexistencia de diversos mundos alojados en el ser humano. La presentación de este conflicto interior entre las necesidades inherentes de sustentación física, espiritual, sexual, contaminadas o regidas por un determinismo social conduce a la observación de un primer nivel de *mise en abyme* de la temática de la obra, es decir, un tipo de transposición analógica, “especular” que refleja los motivos principales de una obra⁴⁰.

Se inscribe también en la construcción textual de las primeras páginas una *mise en abyme* de la dinámica discursiva que tendrá lugar a lo largo del drama. En efecto, se descubre casi todas las “piezas” de un impresionante juego lingüístico que integra combinaciones particulares de fuerzas ilocucionarias y astucias del lenguaje en una mecánica verbal que más allá de las acciones mismas será el motor del desarrollo trágico de la pieza.

Ozimek-Maier en su trabajo (citado en el primer capítulo) adelanta que el hecho de que pase un buen rato antes de que aparezca Bernarda en escena, por una parte, es un recurso, para el beneficio del espectador, que permite demostrar el afán con que la Poncia y la Criada, mientras están preparando la casa para la recepción funeral, se apropian del espacio jerárquico dominante, aprovechando cada momento para afirmarse mediante el

⁴⁰ Ref : Lucien Dällenbach, en *Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis*, Paris, 1997, p.11.

uso directivo de lengua además de posibilitar la transmisión de informaciones sobre la “personalidad” de Bernarda, figura principal (74).

Sin embargo, hay que seguir el razonamiento y aunque sea totalmente justa la observación de Ozimek-Maier, por la naturaleza de las intervenciones de Bernarda, pensamos que el personaje se autodescribe en sí y que en realidad, aunque no se puede negar que el lector/espectador reciba fuentes argumentales apreciables, Bernarda no necesita presentación tan elaborada por parte de la Poncia. De hecho, en el primero y segundo parlamento de Bernarda (arriba citados), se encuentran condensadas órdenes y declaraciones de tipo de creencia popular, incluyéndose y relacionándose ya en pocas frases que luego se manifestarán claramente hasta su exacerbación.

Así pues, las reflexiones descriptivas de la Poncia acerca de Bernarda cumplen, a nuestro parecer, otras funciones. Forman parte de una “puesta en palabras” bien organizada que, por un lado, deja sospechar los vicios y valores de una expresión verbal en la que, por frustraciones y sentimientos de impotencia (conscientes o no), se busca y se concede control y poder. Dicho de otra manera, opinamos que se trata de una estrategia textual que da un inmenso poder a la palabra cuando ésta es la expresión de la visión del otro. Por ejemplo, es muy probable que el lector/espectador esté de acuerdo con la opinión de la sirvienta, y se puede entonces alegar que la Poncia emite una descripción, aunque contaminada, bastante “auténtica” de su dueña, lo que, además de informarnos sobre el personaje principal, procura dar credibilidad en el juicio de uno sobre el otro. No es casualidad puesto que buena parte del texto se construye con parlamentos basados en relatos referidos y cotilleos, que pueden considerarse en cierto modo como “abusos” informativos que en este caso no se impugnan ni en su forma ni en su contenido.

Por otro lado, además de validar la información provista hacia el prójimo, la reiteración de discursos de tipo: “¡Mandona! ¡Dominanta!”, “Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara” (119), “Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero. ‘Bernarda, por esto,

por aquello, por lo otro', hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños" (121) etc., demuestran también, creando quizás ya una impresión de vértigo, que el tono usado, es decir, los insultos, las acusaciones y las amenazas, es la ley "comunicativa" normativa en tanto modelo de habla involuntario o complicidad perversa. No hay que olvidar que aun la Criada reproduce con la Mendiga no sólo el juego imperativo en el que Bernarda es maestra, sino también recupera su tremenda violencia verbal que llega a su colmo en estos parlamentos de Bernarda, golpeando a Martirio: "Mala puñalada te den. ¡Mosca muerta! ¡Sembradura de vidrio" (165) y luego, al final del segundo acto hacia la hija de la Librada, una soltera que tuvo un niño: "¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!" (176).

A la luz del análisis de la introducción de la obra de Lorca, de momento percibimos en el texto una predominancia de una combinación ilocucionaria de las fuerzas directivas y asertivas/expresivas, cuyas diversas formas examinaremos más adelante, teñida de algunos enunciados con pretensión declarativa, el todo altamente salpicado de insultos.

Es menester abrir un paréntesis y precisar el estatuto singular que poseen los insultos dentro de la teoría de los actos de habla. Si bien, y quizás más que en cualquier otra categoría lexical, queda "explícito" el significado de las palabras por parte del interlocutor cuando, por ejemplo, se le trata de "imbécil", el acto de insultar no tiene un correlativo realizativo explícito y como lo indica Austin: "puedo insultar a otro diciéndole algo, pero no tenemos la fórmula 'te insulto'"(109).⁴¹

La utilidad de recurrir a la pragmática en el dominio del estudio de los personajes dramáticos reside en que es una herramienta más que puede hacer vislumbrar nuevas vías, aclarar ciertos tipos de ambigüedades o resolver algunos cuestionamientos cuando llegue

⁴¹ Dicho de otra manera, el verbo "insultar" no puede desempeñar un papel realizativo de tal modo que definir su fuerza ilocucionaria es una tarea casi imposible a menos de una contextualización entera. De hecho, nos parece eminentemente complejo solucionar qué tipo de fuerzas ilocucionarias y perlocucionarias se hallan en el acto de insultar. Al decir "mosca muerta" o "maudite folle", ¿cuáles son las intenciones del emisor y las repercusiones en el receptor? ¿Se afirma que no cabe la persona en nuestro sistema de valores? ¿Se quiere increparla, disminuirla? ¿Se le pide justificaciones? ¿Se quiere herirla o es una reacción defensiva? ¿Es una fuerza ilocucionaria asertiva disfrazada que se traduce en "te digo que tengo rabia?", etc.

el tiempo de sacar conclusiones. Por ejemplo, concentrémonos en una interesante propuesta del estudioso Gwynne Edwards (1983) donde alega que las criadas y las hijas están en contraposición con Bernarda hasta verla caer:

“La Poncia y la Criada –que se *quejan amargamente* del trato que les da Bernarda y *que la insultan y le roban comida* cuando no las ve– *representan la oposición a Bernarda*, que más tarde se personificará en sus hijas, en especial en Adela y en Martirio. Es posible que ellas sean prisioneras de Bernarda y que estén sujetas a su voluntad pero, en un sentido igualmente importante, Bernarda es también su prisionera, pues depende de ellas para poder preservar su honra. Y si para impedir la tiranía del mundo –es decir, la deshonra– ha de convertirse ella misma en tirana, al mismo tiempo, estará fomentando en el interior de las personas de su familia una oposición que terminará produciendo su propio hundimiento. La idea del círculo vicioso, de un implacable proceso de causa-efecto en el que la misma Bernarda se verá cogida, se nos hace presente indirectamente en la manera con que la Criada trata a la Mendiga y a su niña. Buscando liberarse de su propia frustración la Criada [...] mostrará para con ella la misma crueldad y falta de caridad que ella tiene que sufrir de Bernarda.” (334) (subrayamos nosotros)

Las quejas y los insultos llevan a priori a constatar una muy poca cooperación entre las figuras y de hecho, tanto en Lorca como en Tremblay, encontrar algún rasgo altruista se revela una tarea ardua. Lógicamente esta falta de cooperación junto con el altísimo grado de violencia del vocabulario usado incitan a concluir en la existencia de una ardiente oposición entre las mujeres. No obstante, desde un punto de vista pragmático y comportamental, la noción de encarcelamiento en un círculo vicioso, desde luego, prevalece sobre la idea de oposición. Las criadas, en ausencia de Bernarda, se quejan y la insultan, reproduciendo una actitud lingüística muy semejante a la de Bernarda frente a ellas mismas y a sus hijas, con fuerzas ilocucionarias similares. Por lo tanto, podemos deducir que se trata más bien de un tipo de colaboración implícita, y se concede difícilmente que sean reacciones de oposición, pese a que se expresen sentimientos de opresión. De tal manera que las mujeres se convierten todas en tiranas en grados distintos y, de ningún modo hallamos en el texto este presupuesto de que Bernarda logra incrementar el germen de la oposición en sus hijas hasta su propio “hundimiento”. Adela es la que desaparece, no Bernarda ni las demás, siendo la ley colectiva intocable. Adela quiere salir, pero en este círculo vicioso, no hay salida.

Considerando el lenguaje, coincidimos con el estudioso Morris que percibe bien la dinámica: “Bernarda, like all the characters in the play, reveals herself in speech,

occupying forcefully the level of lively disrespect which was adopted as the dominant register from the first scene [...]” (1990, 108).

No hay salida: desprovistas de un discurso autónomo, también son desprovistas de autonomía económica y de fuentes individuales de realización de los deseos; la salvación y la perdición pasa por el hombre. La reproducción de este modelo conversacional que refleja por su violencia a la vez rabia e impotencia se traslada a una reproducción comportamental y situacional. Las sirvientas roban comida a Bernarda, las hijas de Bernarda también en un mundo verbal de insultos se roban entre ellas el retrato de Pepe como las cuñadas del Plateau Mont-Royal roban a Germaine Lauzon los famosos sellos.

Se abre la pieza *Les Belles-Sœurs* también según unas convenciones clásicas del teatro con una conversación explicativa que sitúa al lector/espectador en el contexto de la fábula. Germaine Lauzon, en escena con su hija, cuenta que ya recibió el millón de sellos con los que va a amueblar de nuevo la casa entera y que está esperando a las mujeres de la familia y de la vecindad para rellenar los libritos de estos sellos proveedores de una posibilidad de cambiar de espacio social. El eje argumental gira alrededor de esta oportunidad de ascensión inesperada. Se ha de notar que de entrada Germaine Lauzon cuenta la anécdota dos veces seguidas, primero a su hija y otra vez por teléfono a una hermana suya; conversación telefónica en la que la protagonista hace hincapié en todo lo que podrá conseguir materialmente. Sin embargo, en el primer relato a su hija, el texto introductor está más bien centrado en los dos trabajadores que repartieron las cajas de sellos. El enfoque inicial se dirige hacia lo masculino, y se plantea, pues, en primer lugar, tanto como en *La casa de Bernarda Alba* la imbricación temática indisociable de las nociones de deseos sexuales y de jerarquía social:

GERMAINE LAUZON: [...] Tu v'nais juste de partir, à matin, quand ça sonnè à'porte! J'vas répondre. C'tait un espèce de grand gars. J'pense que tu l'aurais aimé, Linda. En plein ton genre. Dans les vingt-deux, vingt-trois ans, les cheveux noirs, frisés, avec une petite moustache... Un vrai bel homme. [...] J'savais pas que c'est dire... [...] pis l'autre gars m'a faite un espèce de discours... Y parlait ben en s'il-vous-plait! Pis y'avait l'air fin! Chus certaine que tu l'aurais trouvé de ton goût Linda... (15) [...]

J'étais assez énarvée... [...] Moé, j'savais pas que c'est dire... J'aurais aimé que ton père soye là... y'aurait pu parler lui... (16)

A la atracción física de las mujeres hacia el hombre se añade naturalmente el deseo de engancharse a una mejor situación socio-económica. Un poco más tarde, nos enteramos de que Germaine Lauzon odia al novio de su hija porque no tiene posibilidad de ascensión social:

“Tu t’es pas encore aperçue que ton Robert c’t’un bon-rien? Y gagne même pas soixante piasses par semaine! [...] si tu continues à le fréquenter, tu vas devenir une bonrienne comme lui! T’as quand même pas envie de marier un colleur de semelles pis de rester strapeuse toute ta vie!” (17)

Desde siempre y hasta muy recientemente, en las sociedades patriarcales y católicas –entre otras– era mediante el hombre y el casamiento que las mujeres poseían nombre, dinero y honra y no es casualidad encontrar la misma preocupación por parte de Bernarda: “Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?” (134). En el segundo acto confiesa haber actuado para asegurarse que jamás se junte su sangre a la de la familia Humanas porque son hijos de gañán (170).

Se destaca un nuevo matiz relacionado con el dominio de la seducción. Hemos anotado la sublimación de Lisette de Courval respecto a las palabras “divinas” profesadas por el cura Gagné, pero nos damos cuenta, y eso de manera recurrente en la obra, de que las mujeres tremblayianas sienten atracción hacia los hombres que saben manejar el lenguaje⁴². El parlamento de Germaine Lauzon presenta un vínculo claro entre el hecho de poder expresarse y el mundo económico, el muchacho gana su vida y se expresa bien, matiz también retomado por otro personaje que ha sido seducido por un viajante de comercio: “Quand y parle on oublie qu’y’ est laid!” (53).

Sin embargo, en Tremblay este aspecto traduce también una visión política: en la provincia de Québec de esta época (todavía se viven repercusiones de ello) el idioma “último” del dinero, de los puestos de jefes y del poder social era el inglés. La observación de los personajes sobre el uso que hacen los hombres de la lengua denota una *quête* identitaria de doble índole, por una parte, el encanto por la expresión verbal de los

⁴² También en Lucie Robert: “Aussi bien reconnaître que seuls les hommes qui manient la parole et maîtrisent la langue opèrent la séduction”: “La parole impossible des femmes”, en Gilbert David y Pierre Lavoie, op. cit., 1993, p. 367.

hombres puede actuar como un fortalecimiento del hecho francófono, pero, por otra parte, se trata de la palabra del padre y es claramente expuesto que la mujer no tiene voz, no tiene palabra. Otra vez a la falta de valoración de la individualización femenina corresponde una falta de autonomía discursiva y aparece de nuevo una dependencia en los niveles sexual, económico y lingüístico. Dicha dependencia, que quizás aclara la ambigüedad o la confusión relacionales de amor/odio o atracción/repugnancia que poseen las mujeres de ambos dramaturgos hacia los hombres por no existir sin ellos, se reproduce también en el seno mismo de las mujeres. Bernarda guarda a los hombres en el patio y Germaine Lauzon se enoja cuando su hija propone llevar a su novio a la asamblea de “pegadura”: “J’t’ai dit que je faisais un party de femmes, Linda, rien que des femmes!” (18) y entonces la “conversación” entre las dos mujeres de hecho es brevíssima, metamorfoseándose rápidamente en una confrontación, o dependencia autodestructora recreando el círculo vicioso de la expresión herida, estancada, violenta, en un vértigo en el que surgen a cual mejor, quejas, acusaciones, insultos y un tremendo menosprecio hacia el otro (la mayor parte del tiempo con la madre y la hija y luego en el grupo entero). Las mujeres se tratan incesantemente de “pas d’allure” (17), de “mal embouchée” (25), de “vraie maudite folle” (22), de “niaiseuse” (39), de “maudites vaches” (106) –es su manera de tratarse de “vieja lagarta recocida” (125), de “pérfida” (155) o de “perversa” (167)– y sobre todo, como lo veremos de “maudite menteuse” (48, y ss) , acusándose mutuamente por las desgracias y la infelicidad que padecen hasta su autodenigración total en el estadillo final.

En la introducción de *Les Belles-Sœurs*, además de esta dinámica, notamos otra manera de utilizar el lenguaje que tiene una gran importancia a lo largo de la obra: el “chantaje emotivo”, cuya fuerza manipuladora oscila entre el reproche y la exhortación, producido en general por el empleo de una serie de verbos de tipo directivo tales como: aconsejar, avisar, convocar, insistir, suplicar, implorar, etc., acompañados “cuando es necesario” de un tono amenazador y, también por giros mucho más complejos que señalan la desaprobación y la decepción: “Tu peux pas me laisser tu-seule un soir pareil!” (16), “C’est ça, méprise-moé! Bon, c’est correct, sors, fais à ta tête!” (17) o como más tarde en la pieza: “Tu me désappointes, tu me désappointes ben gros ma petite fille” (Rose Ouimet,

56), tipo de frases a primera vista “inofensivas”, pero que en realidad posee efectos perlocucionarios insidiosos que provocan un deterioro progresivo de la autoestima e incrementan por lo tanto la interdependencia. A eso se añadirán también manifestaciones de órdenes mediante el uso del modo imperativo, sobre todo en el dominio de la toma de palabra en tanto interdicciones y muy a menudo relacionado con un estado de denegación semejante a este parlamento de Germaine Lauzon: “J’comprends rien pantoute pis j’veux rien savoir! Parle-moé pus...” (17).

El análisis de la apertura de esta pieza también deja prever un alto grado emotivo por ser construida con verbos expresivos, pero sobre todo por la fuerte presencia de enunciados de índole asertiva/expresiva que concretamente se definen como enunciados cuyo verbo designa el reconocimiento de un estado de cosas con un apego emotivo de parte del locutor y se distinguen generalmente por sus signos de admiración. Además, el lingüista Vanderveken en su elaboración clasificadora de los ilocucionarios destaca el caso específico de tres verbos cuyo carácter híbrido asertivo/expresivo es inherente a su uso. Indica que en “quejarse”, “lamentarse” y “vanagloriar(se)” por expresar una insatisfacción o un aspecto jactancioso de algo, alguien o de sí mismo, es necesario la condición de creer en la real existencia del estado de lo expresado y que la esencia semántica de estos vocablos pide necesariamente una implicación emotiva y por lo tanto “expresiva” del hablante (175, y ss). Esta observación es muy reveladora en cuanto a nuestro estudio dado que las cuñadas, muy a menudo, “comunican” y “comulgan” mediante las lamentaciones.

Así pues, tanto como en *La casa de Bernarda Alba*, las figuras femeninas utilizan profusamente las distintas formas de la fuerza ilocucionaria asertiva/expresiva y si en un primer nivel claro está que sirve para lamentarse de su suerte, por otro lado, en un segundo nivel, nos damos cuenta de que sirve también para confirmarse en un encarcelamiento sin posibilidad de escaparse. El: “Maudite vie! [...] Maudit verrat de bâtard que chus donc tannée!” (17) pronunciado con un tono de resignación individualmente por Germaine Lauzon, y que volverá a ser el colectivo “maudite vie plate”, leitmotiv incesantemente repetido por las mujeres de la obra, es uno de los varios

recursos que representan el tema de la fatalidad. La queja sobre el estado de la vida puede tener sentido si y sólo si la vida es verdaderamente maldita y esto es una constatación común y lleva en sí las ideas de “desreponsabilización” y de impotencia.

De hecho, muy temprano en los dos textos, cuando están la mayoría de las figuras en escena, asistimos a lo que podría presentirse como ya un final argumentativo dentro de las obras en cuanto al estado cerradísimo de las condiciones femeninas cuando, por una parte, Bernarda manda a coser y a bordar sabanas y embozos y, por otra parte, cuando empieza el *quinteto* de las cuñadas describiendo quejosamente sus tareas cotidianas:

MAGDALENA: [...] Sé que no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días dentro de esta sala oscura.

BERNARDA: Esto tiene ser mujer.

MAGDALENA: Malditas sean las mujeres.

BERNARDA: [...] Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles. (129)

LES CINQ FEMMES: *ensemble* – Quintette: Une maudite vie plate! Lundi!

LISSETTE DE COURVAL: Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris...

LES QUATRES AUTRES: J'me lève, pis j'prépare le déjeuner! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler. [...] Le monde revient, y'ont l'air bête, on se chicane! Pis le soir, on regarde la télévision! Mardi!

LISSETTE DE COURVAL: Dès que le soleil ...

LES QUATRE AUTRES FEMMES: J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire! [...] (23)⁴³

⁴³ En *Yerma* la muchacha 2ª, con una franqueza desconcertante, expresa las mismas desilusiones que esas mujeres, pero con otro matiz que es el de germen de rebeldía de las nuevas generaciones: “[...] Se casan todas. [...] Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar. Bueno, pues todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta. ¿Y para qué? Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos.” (59) [...] Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta.” (60).

Arias, adagios y coros

Hemos detallado ya dos modelos de actos habla susceptibles de reproducirse en todos los personajes lorquianos y tremblayianos, o sea, la fuerza directiva mediante el imperativo, que sirve, de momento, para preservar la jerarquía socio-económica o familiar bien establecida y la asertiva/expresiva cuya índole principal reside en afirmar insatisfacciones relativas a un *statu quo* aparentemente inmovible.

Acercándonos ahora a las demás figuras, los extractos citados arriba anuncian dos recursos más que hacen que, en el puro dominio de la expresión individual, las dudas previas relativas a su ausencia o fracaso permanezcan. Por un lado, las mujeres toman individualmente la palabra, pero no les pertenece esta palabra, es la de la tradición, es la palabra proverbial ya toda hecha. Por otro lado, su opinión se transmite por el qué dirán, que dentro de la pragmática, a nuestro parecer, es un fenómeno singular dado que es una expresión individual, sin necesariamente ser la del locutor, transformándose entonces en una palabra común, como un coro en canon. Luego se juntan en una sola voz, la de la comunidad, la de la colectividad mediante el coro.

En el caso de *La casa de Bernarda Alba* cabe mencionar que hasta hoy en día, muchos trabajos han sido realizados con conclusiones bastante distintas y a veces contradictorias –lo que también sugiere una gran potencialidad significativa– en lo que concierne a los rasgos distintivos individuales de las figuras y particularmente en lo que concierne a las hijas de Bernarda. Dentro de estos estudios que se acercan a la problemática de la caracterización de los personajes relativo a la uni o pluridimensionalidad de su composición, cabe mencionar los trabajos muy relevantes de Brian Morris (1990), Luis Fernández Cifuentes (1986) y de Gwynne Edwards, ya citado, que ofrecen resultados algo divergentes. Cada interpretación se defiende por sí misma y si bien coincidimos con Edwards (340) en que existen distinciones, que Martirio es la más fatalista de todas y que Magdalena representa el papel de la nostalgia, sin embargo, al enfocar el estudio sobre las fuerzas ilocucionarias, pese a que cada figura tenga rasgos individuales significativos, no podemos distinguirlos bien y nos inclinamos por que Lorca

optó por lo que llama Cifuentes “el paradigma de indiferenciación”. En primer lugar, Amelia, por ejemplo, aunque se da cuenta de lo malsano del juicio malévolo de la gente: “De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir” (135) reproduce a menudo la voz inquisidora de su madre por la gran cantidad de preguntas que hace en tan pocos parlamentos. También Magdalena está muy consciente de los devastadores hábitos lingüísticos: “[...] pero, nos pudrimos todas por el qué dirán” (136). Sin embargo, ella misma parece disfrutarlo esparciendo los rumores sobre Pepe el Romano y reproduciendo a su vez el cotilleo: “¿Sabéis ya la cosa?” [...] Ya se comenta por el pueblo. Pepe el Romano viene a casarse con Angustias” (138, 139). Y si Adela juega el papel de oposición a lo que representa Bernarda, se parece mucho a ella, utilizando las mismas “armas” en un vano duelo que sirve más bien para aniquilar al otro que para encontrar su verdadero sitio⁴⁴:

“De todas las hijas, es Adela la que en la fuerza y vigor de sus palabras se aproxima más a Bernarda. [...] A través de la obra, podemos observar cómo en las intervenciones de Adela predominan los mismos imperativos y las mismas frases cortantes y enérgicas que emplea su madre.” (Edwards, 374)

En segundo lugar, este “paradigma de indiferenciación” halla su plena significación en el mero uso asertivo de las figuras. De hecho, las mujeres utilizan frecuentemente el presente de indicativo en lo que parecen ser aseveraciones de la expresión de su opinión. No obstante, no es eso lo que se produce y en realidad, se trata de otra estrategia en la construcción textual para quitarle la palabra al individuo, puesto que un importante número de enunciados resulta ser comentarios proverbiales y recuperaciones más o menos fieles de refranes que expresan más bien las ideologías comunes y populares establecidas. Por ejemplo, vemos la multitud de refranes o de giros enunciativos directamente inspirados de proverbios: “La suerte viene a quien menos la aguarda”, “O como Dios dispone” (Martirio, 139, 180), “Lo que sea de una será de todas”, “Nacer mujer es el mayor castigo” (Amelia, 142, 159), “¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!” (Angustia, 148), “Por un oído me entra y por otro me sale”, “¡Cada clase tiene que hacer lo suyo!” (Magdalena, 148,159), “Las cosas significan siempre lo mismo”, “Que nunca se sabe” (Adela, 180, 181).

⁴⁴ En el primer capítulo hemos demostrado esta teoría cuyos mejores ejemplos son *Yerma* y *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, cf. 16-19.

Hasta la Poncia, el personaje más complejo de la obra, tampoco se salva de estos dichos: “Lo visto, visto está” (168), “Un hombre es un hombre” (189)⁴⁵.

El puro tono quejoso pertenece sobre todo a las sirvientas de Lorca y a las figuras de *Les Belles-Sœurs*, pero ellas también pronuncian frases idiomáticas de carácter religioso o nostálgico que circulaban (hasta hoy en día en las generaciones mayores) en las creencias populares, tales como: “Que voulez-vous, y faut ben gagner son ciel!”, “Ah! j’ai pour mon dire que si le bon Dieu a mis des pauvres sur la terre, faut les encourager!”, (Thérèse Dubuc, 34, 40), “Que c’est donc ingrat les enfants, que c’est donc ingrat!” (toutes les femmes, 36), “Vous direz c’que vous voudrez, les jeunes d’aujourd’hui savent pas élever leurs enfants!” (Rose Ouimet, 38) y sobre todo este giro: “J’ai-tu l’air de quequ’un qui a déjà gagné quequ’chose?”, constantemente repetido que se apropian casi todas las mujeres como si fuera un ritual, una verdad inmutable, representando hasta cierto punto la mentalidad derrotista y fatalista que prevalecía en la sociedad francoquebequesa en un tiempo no tan lejano en que los francófonos no podían soñar con mejorar sus condiciones sociales porque habían “mal nacido”: “Être né pour un petit pain”.

En una primera etapa, hemos hecho hincapié en la construcción especular de los diálogos mediante la presencia reiterada de elementos referenciales internos. La inserción en los textos de todas estas expresiones proverbiales también posee una función referencial, pero esta vez en tanto reflexión externa. No se trata de una inscripción argumental o temática de “las obras en las obras”, sino más bien de una inscripción de las sociedades dentro de las obras y de su poder preceptivo omnisciente sobre las mentalidades y las conductas. Por su brevedad y su estructura rítmica y estilística, el proverbio se memoriza y se adopta con gran facilidad y por lo tanto llega a ser una preciosa herramienta de enseñanza basada en la observación, la experiencia y el consenso social. La definición que propone el *Petit Robert* resume sus nociones intrínsecas:

⁴⁵ Para el objeto específico de nuestra investigación, sólo procuramos presentar algunos ejemplos del empleo de tales dichos. Para un interesante y detalladísimo estudio sobre todos estos giros y sus equivalencias en la sociedad española de esta región y de este tiempo, véase el capítulo 5, “The Power of Speech” en Morris op.cit.

“Formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphorique ou figurée et exprimant une vérité d’expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un groupe social.” (1993, 1810).

Ahora bien, en las piezas que nos ocupan asumimos que la verbalización de estos refranes lleva en sí una fuerza asertiva aunque no tenemos explícitamente una indicación de ella por no poseer realizativos⁴⁶. De hecho, en estos parlamentos no se percibe en el tono ni se precisa en las acotaciones, intenciones irónicas o sarcásticas u otras que sugerirían un cuestionamiento en lo que concierne al contenido enunciativo de dichas expresiones. Se les atribuye, pues, una naturaleza realizativa asertiva de tipo: “pienso que”, “declaro que”, “mantego que” “cada clase tiene que hacer lo suyo”, por ejemplo, y, por lo tanto se debe concluir en una cierta apropiación de las ideas emitidas si consideramos que: “toutes les forces illocutoires assertives ont la condition de sincérité que le locuteur croit le contenu propositionnel.” (Vanderveken, 120).

Estos refranes contienen un uso “socio-legal” prescriptivo de índole mnemotécnica guardando en vigencia las leyes sociales patriarcales de tiempos remotos y son provistos de una nostalgia hacia estos tiempos o por lo menos de una idealización del pasado: “Los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado” dice Bernarda (185). Nostalgia quizás difícilmente comprensible dado que perpetúan creencias y conductas poco envidiables para las mujeres, pero que puede explicarse, como lo menciona Morris, por la inexperiencia de una conciencia individual de las mujeres o un tremendo desconocimiento de su propio ser: “Such sayings purport to embody wisdom and truth, but offer instead a narrow interpretation of experience” (114). Lo cierto es que estas evocaciones de un

⁴⁶ Recordamos que en la aplicación de la teoría de los actos de habla en cuanto a la fuerza ilocucionaria, Austin distingue entre los realizativos explícitos e implícitos que reciben también la apelación de realizativos primitivos (74). El realizativo explícito, asumiendo la sinceridad del locutor y el hecho de que conozca él mismo la meta de su intervención, siempre aclara la intención expresada de la acción misma —y no necesariamente la intención global del contexto o de la relación— por ser pronunciada: “apuesto”, “te ordeno”, “confirmando”, etc. El primitivo es la intención ilocucionaria existente en el enunciado sin que se exprese verbalmente, o, dicho de otra manera, es la intención subyacente de una acción al pronunciar un enunciado. El primitivo, que siempre es directo en el acto de habla contrariamente al explícito, posee un grado de ambigüedad más grande y remite obligatoriamente a indicios contextuales, situacionales, tónicos, etc., para que se descubra su intención, pero a la vez, según opinamos, lleva un carácter más emotivo o instintivo dado que no hay distancia reflexiva entre la intención querida y la pronunciación de ella.

tiempo ajeno mejor tienen un efecto perverso al valorizar la palabra de los ancianos aceptándolas como verdaderas y propagando sus ideologías, desacreditando al mismo tiempo la palabra femenina en el tiempo “real” de la acción, y se resumen otra vez en el desposeimiento de un discurso personal :

“Dans un cas comme dans l’autre, c’est femmes parlent les mots de quelqu’un d’autres. [...] Les femmes de Tremblay, quoique révoltées, demeurent muettes, incapables de formuler leurs revendications propres dans un langage qui soit le leur et qui, en ce sens, prendrait en charge aussi bien la *doxa* que le *paradoxe*.” (Robert, 1993, 367)

La capacidad preceptiva de la fuerza ilocucionaria asertiva que se encuentra en los parlamentos-refranes de las obras posee indudablemente un matiz directivo en el sentido de que de una manera desviada el locutor aspira a influir en la conducta del oyente y está en un modo expectativo relativo al comportamiento del otro. Como lo señala Fernández Cifuentes se trata de “citas o fragmentos de un texto superior e inapelable, [...] de frases formularias que no responden ni admiten respuesta [...]” (200)

Dos razones motivan la inscripción en nuestro trabajo de esta última cita. Por una parte, queremos subrayar que además de ser un “yo” impersonal, dichas formulas poseen un carácter estéril relativo al principio griciano de cooperación conversacional. Por otra parte, cabe notar que muy extrañamente Fernández Cifuentes alega que estas “frases formularias” son el atributo de Bernarda en tanto rasgo discursivo distintivo. Debemos refutar esta proposición, pues, como acabamos de comprobarlo, la recuperación asertiva proverbial es el atributo –obviamente en grados distintos– de la casi totalidad de las figuras lorquianas –y tremblayianas– que nos ocupan. Esta posición nuestra, como lo detallamos más precisamente a continuación, resuelve también parcialmente una situación, supuestamente “equivoca” según el crítico, en la que a pesar de tener un discurso a veces construido de “dogmas inválidos”, “el poder de Bernarda [no] llegue a ser demolido.” (200). No se desmorona porque la estructura discursiva es parte integrante del “paradigma de indiferenciación”.

Esta consideración es muy significativa y permite quizás nuevas lecturas o por lo menos aclarar algunos puntos de la dinámica relacional. Por ejemplo, de *La casa de*

Bernarda Alba, Ozimek-Maier (83) señala que el personaje de Bernarda, en el acto primero, se expresa con una gran preponderancia de fuerza ilocucionaria directiva, pero que a lo largo de la obra gradualmente, Bernarda toma una actitud cada vez más defensiva hasta perder el control de su poder, lo que se verifica por el número menos importante de directivos. No obstante, no se puede conceder esta conclusión a pesar de que sea justa su observación.

De hecho, en el acto tercero, con la inserción de varios asertivos en presente de indicativo, Bernarda tiene una actitud y un tono mucho más cerca del intercambio conversacional que de la sumisión conductista, pero si efectivamente desaparece su tono en modo imperativo –que luego volverá en el golpe final de la pieza– la fuerza ilocucionaria directiva permanece mediante preguntas inquisitoriales y consejos⁴⁷ como lo demuestra este parlamento en el que Bernarda conversando con Angustias, le dice y aconseja cómo actuar con los hombres: “No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos” (183). Estos asertivos, siendo declaraciones prohibitivas e indicativas de conducta, desempeñan un papel similar al de las intervenciones proverbiales de las demás mujeres por el matiz directivo que mantiene el *statu quo*. En el acto final no es que Bernarda se debilite, sólo es que ya no necesita usar actos de habla puramente directivos porque se discierne un especie de consenso ideológico. Consenso que se reproducirá también en las voces chismosas que circulan.

“El discurso del poder, como punto de referencia que establece los términos del juego, no está en Bernarda ni en sus gritos, que nunca podrán entrar verdaderamente en los pechos, sino en esa organización casa/pueblo que se impone como sintaxis del argumento y se va interiorizando hasta meterse dentro de las habitaciones, dentro del corazón, pozo venoso, de las protagonistas.” (García Montero, 367)

A la apropiación individual de una expresión tradicional colectiva mediante creencias proverbiales se añade un tono conversacional que parece todavía más personal y más “natural”, pero no es nada cierto. Si existen algunos intercambios realmente

⁴⁷ Existe el peligro de reducir la fuerza ilocucionaria directiva a la expresión imperativa, pero aunque el uso del modo imperativo en cuanto órdenes o suplicas es la fuerza directiva más categórica, no se debe confundir “imperativo” y “directivo” que abarca mucho más.

dialogados que ocurren entre dos personajes, es decir con un “yo” emisor y un “tú” receptor como es muy acostumbrado en el teatro occidental (como en la vida en general) en la mayoría de los casos se trata más bien de un “yo narrador” dirigiéndose a un “vosotros” receptor. En otras palabras, no se habla *con* un interlocutor, se habla *a* oyentes y en muy raras ocasiones no se habla de sí mismo sino más bien sobre “ellos”. Las mujeres hablan a las demás de los demás. En un mar de palabras –sobre todo en Tremblay– relatan acontecimientos, intra y extradiegéticos y emiten comentarios que, aunque de apariencia anecdótica y anodina, padecen una fuerte contaminación ideológica.

En efecto, a primera vista, tenemos la impresión de que los personajes hablan por hablar y que rellenan un vacío sin verdaderamente decir nada, charlando para que pase el tiempo, como lo dice Germaine Lauzon: “Jasez, en attendant, jasez!” (26). En realidad, la manera como hablan de los demás es un factor muy revelador sobre ellas mismas. Las inserciones en las piezas de los chismes y de las fábulas paralelas –que son breves narraciones cotilleadas– se construyen por una fuerza asertiva que posee una doble índole informativa a la vez interna y externa en tanto intratextualidad temática e intertextualidad social. Por una parte, las fábulas intercaladas dentro de la línea argumental de las obras, a semejanza de los diversos elementos que construyen las páginas introductorias, son nuevas aplicaciones del recurso literario que es la *mise en abyme* que reflejan los temas desarrollados en las piezas y anuncian también el desenlace final. Por otra parte, de modo similar al uso de la palabra proverbial, eco de una larga experiencia pasada, el qué dirán funciona como un eco de un pasado recientísimo. Actúa como una reflexión especular externa contemporánea que también actualiza las reglas vigentes del código social. Otra vez, se le atribuye al juicio colectivo y a los valores sociales adquiridos un inmenso poder por repetir acontecimientos e historias cuyas fuentes referenciales son a menudo desconocidas o anónimas y quizás a veces deformadas –siendo los eventos transmitidos de boca en boca–, y, sobre todo, por asumir la veracidad del contenido de lo repetido al reafirmar en general la desaprobación común de las conductas no aceptables. Por lo tanto, en el dominio de la dinámica relacional de las mujeres, paralelamente al uso de los insultos, los cotilleos contribuyen a menospreciar al prójimo y a crear el estado de interdependencia:

“As it recurs constantly as a topic of conversation, el *qué dirán* imposes itself as a factor in the lives of women, who are both passive and active, vulnerable and vengeful, in the verbal skirmishes that occupy much of their existence [...]” (Morris, 103)

Tales escaramuzas hacen vislumbrar de nuevo el germen de la lucha interior que sufren los personajes femeninos relativo a la confrontación confusa de la ascensión del deseo y de su misma represión y podría dar a entender el comportamiento vigilante, vindicativo y autodestructor con el que las mujeres “pretenden” ahogar su propia vulnerabilidad y el miedo que les causa el desconocimiento de su ser en una sociedad hostil a su desarrollo y expresión.

Así las numerosas interrupciones diegéticas remiten a la temática primordial de los dos dramaturgos que gira alrededor del eje conflictivo libertad/autoridad y más precisamente a dos de los cuatro sub-temas que hemos presentado en la página siete de nuestro estudio, es decir, la oposición entre el aquí y el allá amenazador –pero a la vez atractivo– y la oposición entre expresar su ser instintivo y libidinal *versus* los códigos socio-morales que implican las nociones de la vergüenza y de la honra.

Cabe subrayar el carácter altamente sexual que posee la gran mayoría de los eventos relatados que ocurren fuera del espacio escénico en los que reaparecen la ambigüedad y las profundas contradicciones que proceden del fuerte sentimiento de repulsión/atracción de la mujer hacia el hombre o el acto sexual o las condiciones en que se realiza como podemos verlo en las historias de Paca la Roseta y de la hija de la italiana:

LA PONCIA: Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.

[...] Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!

[...] Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza.

BERNARDA: Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.

LA PONCIA: Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso.

BERNARDA: No; pero les gusta verlo y comentarlo y se chupan los dedos de que esto ocurra. (132-133)

LISSETTE DE COURVAL: J'ai rien qu'une chose à vous dire: c'monde-là, ça porte pas de sous-vêtements! [...]

MARIE-ANGE BROUILLETTE: Peut-être qu'a l'aime mieux étendre ses sous-vêtements dans la maison... par pudeur! [...]

LISSETTE DE COURVAL: La pudeur, y connaissent pas ça, les Uropéens! Vous avez qu'à regarder les films, à la télévision! C'est ben effrayant de voir ça! Ça s'embrasse à tour de bras au beau milieu d'la rue! C'est dans eux-autres, ils sont faits comme ça! Vous avez rien qu'à guetter la fille de l'Italienne quand elle reçoit ses chums... euh... ses amis de garçons... C't'effrayant c'qu'elle fait, cette fille-là! Une vraie honte! [...] (27-28)

En primer lugar, se denota en los personajes una necesidad intrínseca de marcar claramente las diferencias comportamentales y morales entre el “nosotros” de la comunidad y el “eux-autres”. Poca es de *muy* lejos⁴⁸ y un océano separa los europeos de los quebequeses. Pero surge con la artificialidad de esta demarcación identitaria –ausencia/presencia de moralidad basada en lo geográfico– el primer engaño y una intensa denegación, porque la verdad es que la falta de rectitud también ocurre en su propio pueblo o vecindario tanto por parte de algunas mujeres como de algunos hombres. Por ejemplo, no sabemos quién es este Maximiliano; sin embargo, no hay indicaciones de que Pepe el Romano no sea un muchacho del pueblo y que se juntó con Adela transgrediendo el código y “faltándole el respeto”. También basta con recordar la conducta permisiva del difunto marido de Bernarda. Entonces los “hombres de ‘aquí’ también son capaces de eso”. En cuanto a la anécdota de la vecina italiana, corre el rumor de que el hijo de Rose Ouimet tuvo un encuentro ilícito con esa misma “mala” joven. Frente a la situación, Rose Ouimet verbaliza su repulsión al acto sexual en general y a la naturaleza “animal” de los hombres:

ROSE OUIMET: Le p'tit maudit, par exemple! Y' avait pas assez d'un cochon, dans 'maison... Quand j'parle de cochon, là, j'parle de mon mari... Y peut pas voir une belle fille, à la télévision, là, y... y... vient fou raide! Maudit cul! Sont toutes pareils, dans famille y...

GABRIELLE JODOIN: Voyons Rose, t'es pas obligée de conter ta vie de famille devant tout le monde...

LISSETTE DE COURVAL: Bien, ça nous intéresse...

DES-NEIGES ET MARIE-ANGE: Oui, certain! (28-29)

⁴⁸ También en *Bodas de sangre* la novia “responsable” de la muerte de su reciente marido por huir con otro hombre, vivía con su padre bastante lejos del pueblo y su propia madre era de otro sitio (108, 115).

Pues, es en vano que las mujeres lorquianas y tremblayianas intentan distinguir a su gente de la “otra gente” y a sus hombres de los demás como lo indican varios parlamentos semejantes al de Rose Ouimet que traicionan las afirmaciones a propósito del comportamiento irreprochable de sus hombres. Y tal como lo generaliza la Poncia con sobreentendidos eminentemente sexuales y deterministas, si “un hombre es un hombre” entonces “sus hombres son hombres”; lo que permite actitudes como la de Martirio: “Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo [...] y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos” (136).

Ahora bien, la repulsión y el miedo hacia el otro, y sobre todo el otro masculino, es bien recurrente en la dramaturgia que nos ocupa y claro está que los personajes femeninos se sirven de las historietas para confirmarse en su rigor moral, darse buena conciencia, y, sobre todo, para marcar la gran diferencia que les separa de estos seres que sucumben a sus instintos primitivos: los forasteros en general y los hombres. Se percibe en las historias, un carácter preventivo basado en experiencias anteriores. ¿No deben las mujeres cuidarse del peligro que, viniendo desde las comarcas lejanas, se halla cada vez más cerca, hasta en su pueblo, hasta en su casa? ¿Hasta en ellas mismas?

De hecho, se percibe también en las historietas un cierto fenómeno de proyección y, al fin y al cabo, las mujeres deberán protegerse de sí mismas. Los elementos perturbadores que se hallan en el otro se encuentran también dentro de ellas. Una brevísima conversación entre dos figuras tremblayianas ilustra de manera interesante este último punto. Dos mujeres discuten sobre el hecho de que no se puede ir al cine sola sin correr peligros y, efectivamente, una de ellas cuenta que un viejo sin vergüenza se acercó a ella e intentó tocarla. Su interlocutora le contesta que ella nunca va al cine sin un alfiler de sombrero para defenderse por si acaso...

MARIE-ANGE BROUILLETTE, à *Des-Neiges*: On n'est même pas en sécurité aux vues!
[...] Au beau milieu de la vue, v'là t'y pas un espèce de vieux écoeurant qui vient s'asseoir à côté de moé, pis qui commence à me tâter! [...] j'y ai sacré un coup de sacoche en pleine face!

DES-NEIGES VERRETTE: [...] Moé, j'emporte toujours une épingle à chapeau avec moé quand j'vas aux vues. On sait jamais c'qui peut arriver. Pis le premier qui viendrait essayer de me tâter... Mais j'ai jamais eu à m'en servir. (95-96)

¿Qué significa el final de este parlamento? Los puntos suspensivos que preceden la última frase instalan dudas que permiten una gran libertad interpretativa y no se puede excluir que el personaje no tenga una cierta decepción de que nunca nadie haya intentado tentarla...⁴⁹ ¿Y cómo no pensar en el papel enigmático de la Criada y en el desgarramiento que le traen sus sentimientos opuestos hacia Benavides? Además, la oscuridad de las salas de cine y las alusiones a los tocamientos forman espacios propicios para la creación de mundos fantasmales tales como el descrito por la Poncia cuando cuenta su primer encuentro con su marido:

“Era muy oscuro. Lo vi acercarse y al llegar me dijo: ‘Buenas noches.’ ‘Buenas noches’ le dije yo, y nos quedamos callados más de media hora. Me corría el sudor por todo el cuerpo. Entonces Evaristo se acercó, se acercó que se quería meter por los hierros, y dijo con voz muy baja: ‘¡Ven que te tiente!’.” (151)

Y aparece lo que llamamos el segundo señuelo que se resume muy bien en esta observación de las mujeres tremblayianas realizada por la crítica Carole Fréchette:

“[Tremblay] décrit avec justesse la haine, la rancœur et la révolte des femmes envers les hommes. Mais, qu’en est-il de l’autre partie, celle de l’attirance, de la séduction, de l’amour pour les hommes? Car elle existe bel et bien cette face cachée de la révolte et du rejet. Si les femmes ont une relation antagonique avec les hommes, elles ont aussi en même temps, un désir d’osmose.” (1988, 91-92)

No cabe duda, como lo veremos, que las historietas y el qué dirán sirven esencialmente para rechazar del grupo a las que no se conforman y para justificar su condenación. Sin embargo, los personajes, a fin de querer dar ejemplo y de educar, reiteran con una terquedad solapada historias que paradójicamente, y sobre todo, tienen por efecto alimentar su imaginación y atizar el deseo. Al mismo tiempo que expresan una fuerte aversión hacia la sexualidad y conductas inmorales, las mujeres sueñan con los hombres. Totalmente ausentes de la escena, los hombres, en una verdadera obsesión, están totalmente presentes en la mente de las figuras y, el uso prescriptivo de las fábulas, en realidad, muy a menudo, como en la historia de Paca la Roseta, rebosa de sensualidad muy sugestiva:

⁴⁹ El personaje Des-Neiges Verrette, que se prenda del viajante de comercio, en otra ocasión expresa este mundo fantasmal algo torcido al contar un chiste con imágenes turbadoras de gran violencia sobre una religiosa que, después de haber sido violada en un callejón, comenta su horrible experiencia murmurando: “más, todavía más” (50).

“[...] la historia de Paca la Roseta que cuenta la Poncia viene a plantear el tema de la pasión no inhibida. Las imágenes que predominan en el relato de la Poncia son de libertad, de fuerza y de creatividad. [...] El caballo en el que el amante se llevó a Paca, aparte de su simbolismo sexual, da una sensación maravillosa de fuerza y libertad. Hay además una gran sensualidad en la forma en que ese hombre se lleva a la chica, en la grupa de su caballo.” (Edwards, 338)

La celebración de la fuerza y de la libertad se manifiesta de un modo altamente expresivo cuando la Poncia cuenta a las mujeres de *La casa de Bernarda Alba*, que no pueden prescindir estar al acecho de los desplazamientos y de los cantos de los segadores, que quince de ellos se fueron con una sola muchacha que iba bailando y tocando música y dice sobre estos “buenos mozos”: “De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡dando voces y arrojando piedras!” (159).

Las múltiples anécdotas de *Les Belles-Sœurs* se refieren a varios personajes extradiegéticos masculinos: Paolo, Raymond, Richard, Bernard, Bruno, Rosaire Baril, Daniel, monsieur Dubé, le commis voyageur, un lieutenant du transatlantique, le maudit Johnny, l’abbé Rochon, etc.⁵⁰ Y si las mujeres critican las costumbres libertinas y licenciosas de los europeos, no obstante, sueñan con la sensualidad romántica de las películas francesas y fantasean sobre los actores franceses: “Pis y faut dire que les Français sont ben plus beaux que les Canadiens! Des vraies pièces d’hommes!”, “En tout cas, moé, Jean Marais j’y f’rais pas mal! Ça, c’t’un homme! (Gabrielle Jodoin, 103)⁵¹.

⁵⁰ En la pieza se habla de más de ciento veinticinco personajes fuera del escenario. Evidentemente en una cantidad tan grande de gente, se nombra a mujeres, pero es exacto mencionar que el hombre lleva un lugar privilegiado en las historias (también en Greffard, 33). Y todas las anécdotas no remiten a la sexualidad, se habla mucho de muerte, de hijos, de dinero, de suerte; sin embargo, muchas de entre ellas sobreentienden preocupaciones acerca del tema del deseo sexual o de la ética vergonzosa de ciertas conductas. El crítico Laurent Mailhot defiende también esta idea y va más allá al adelantar que hasta el robo de los sellos es un signo de frustración sexual en los personajes en tanto apropiación morcelada del cuerpo del otro; postulado interesante en “Les Belles-Sœurs’ ou l’enfer des femmes”, *Théâtre québécois I*, Éditions Hurtubise, 1988, p. 317.

⁵¹ Sin embargo, algunas mujeres prefieren los actores de “aquí”: “Ah! j’cré ben, si tu prends nos maris comme exemple! On mélange pas les torchons pis les sarviettes! Nos maris, c’est ben sûr qu’y font durs, mais prends nos acteurs, là, sont aussi beaux pis aussi bons que n’importe quel Français de France!” (Germaine Lauzon, 103). Esta “polémica” destaca claramente la problemática de la identidad nacional (que no desarrollamos en este estudio). Por otra parte, hay un consenso cierto en cuanto a la mediocridad de los esposos respectivos. De hecho, el sacramento del matrimonio parece tener un efecto perverso en las parejas. Se halla un ejemplo feroz de este fenómeno en *En pièces détachées*. Thérèse, envidia de todas y totalmente seducida, se casó con el hombre más guapo y más fuerte del barrio. Sin embargo, después de la boda, Gérard se infantiliza hasta llegar al estado de un andrajo humano y padece un inmenso desprecio por parte de su mujer: “Tiens, si c’est pas mon mari Gérard. Mon beau chéri! Mon Tarzan! [...] Pensez pas que c’est toute une pièce d’homme. Un vrai athlète! [...] Minable! Espèce de pou! bon rien! Sans dessein! Tu te vois pas! T’as l’air d’une coquerelle! (47). Las mujeres tremblayianas parecen despreciar a sus hombres un poco

En un cierto universo ilusorio, fantástico –y por lo tanto inalcanzable– expresado de manera más o menos directa y más o menos confesada según los casos, las mujeres sueñan con juntarse a estos hombres “verdaderos” y el miedo inicial que provocan lo distinto y lo desconocido de los mundos ajenos –metáfora de la sexualidad femenina⁵²– se transforma en atracción y se despiertan las pulsiones libidinales. La guitarra, las voces, el baile, el cine, los hombres fuertes son imágenes que poseen una funcionalidad insidiosa: la exaltación de los sentidos y la exultación sexual en una vida de (auto) prohibiciones.

Entonces, es en vano que las mujeres lorquianas y tremblayianas intentan distinguirse ellas mismas de la otra gente y de los hombres⁵³. Y al forjarse un distanciamiento entre los extranjeros y los hombres⁵⁴: “C’est dans eux-autres, ils sont faits comme ça!” (28), “Los hombres necesitan estas cosas” (159), las mujeres que también “necesitan estas cosas”, insisten en crearse una identificación basada sobre la negación de su ser, pero al mismo tiempo, mediante la narración de tales fábulas enardecen su imaginario en lo que definimos como “voyeurismo verbal”. Así, Adela le acusa a la Poncia de querer buscar “como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos” (155), y también, como lo mencionan Lisette de Courval y otras figuras (29) “ciertamente que les interesa...” escuchar estas historietas.

más que las de Lorca y hay disgustos muy palpables. No obstante, en los dos mundos se presenta el tema de las “mal casadas” y muchas mujeres viven insatisfacciones y frustraciones relativas a su marido o al matrimonio en sí: la novia de *Bodas de sangre*, el personaje de Yerma y las mujeres que acuden a la romería o la Poncia que una vez casada pega a su marido. De hecho, la decepción en la vida de pareja es grandísima como lo comenta la Poncia, en un tipo de aviso, a las hijas de Bernarda: “A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón” (151). La obra cumbre que ilustra la profunda incomprensión de las relaciones matrimoniales con un tremendo mal-estar frente a la intimidad es *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Para uno de los pocos momentos de “reconciliación” entre mujeres y hombres tremblayianos, véase el tercer cuadro: “Exultate jubilate: allegro vivace”, en la obra *Messe solennelle pour une pleine lune d’été* (1996).

⁵² Y probablemente también de la homosexualidad.

⁵³ Claro está que no se trata aquí del dominio de las necesidades primarias del ser humano y que no debatimos de las diferencias biológicas, psicológicas o culturales en el momento de distinguir lo instintivo e innato de lo aprendido –que sin embargo es mucho más pernicioso e influyente de lo que creemos.

⁵⁴ Así como de los pobres, recuérdese el parlamento de Bernarda: “Los pobres son como los animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias” (123).

Desde el punto de vista de la pragmática, nos enfrentamos a un problema muy particular y bastante complejo relativo a los actos de habla que se efectúan en el momento de relatar las historietas, dado que, en parte, la naturaleza de sus contenidos procede del inconsciente y de mundos fantasmales y de allí nace este cuestionamiento: ¿cómo clasificar la intencionalidad de dicho voyeurismo verbal?

La primera observación es que sucede una cierta modificación en la relación normalmente implicada en el uso directivo de las preguntas, considerando que la meta de la fuerza directiva consiste en una tentativa en que el interlocutor se comprometa en una acción futura, aunque sea ésta una mera respuesta (Vanderveken, 109, y ss). La naturaleza de las preguntas que se formulan al cotillear no cumple exactamente esa función del contrato sociolingüístico. Por ejemplo, en las preguntas de tipo: “¿Te fijaste?” (135), “¿Sabéis ya la cosa?” (138) o “Avez-vous déjà remarqué sa corde à linge, le lundi?” (hablando de la vecina italiana) (27) nos damos cuenta que no se enuncian con reales expectativas en cuanto a reacciones futuras activas o a respuestas.

De hecho, la indeterminación semántica de las preguntas corrompe la dinámica directiva porque impide la posibilidad de una contestación concreta, sea asertiva o compromisoria⁵⁵, y dichas intervenciones o no necesitan respuestas o requieren aclaraciones mediante nuevas preguntas, como efectivamente ocurre en el último parlamento cuya única respuesta conveniente debe ser una interrogación como: “Non, pourquoi?”⁵⁶ (27).

⁵⁵ Vanderveken presume que para que se cumpla felizmente el acto directivo de cuestionar o interrogar al interlocutor, se debe contestar mediante una fuerza asertiva o compromisoria –sin excluir grados expresivos: “La réponse à une question n’est pas nécessairement assertive. L’allocataire peut, par exemple, répondre à la question ‘Promettez-nous de venir?’ en faisant l’énonciation performative ‘Je le promets’” (Vanderveken, op. cit., 183). Sin embargo, otras vías quebran el intercambio contractual de los locutores.

⁵⁶ Se ha de considerar que una respuesta afirmativa obligaría también a un giro interrogativo para que siga el intercambio verbal. Un “sí” sólo terminaría la conversación de manera absurda a menos que sea este “sí” un “¡sí!” expresivo de indignación, de sorpresa o de consentimiento, el cuál tendría entonces el mismo efecto de colaboración que una interrogación relativa a la continuidad conversacional, como en el parlamento siguiente: “Vous avez pas remarqué que la fille de madame Bergeron a engraisé depuis quequ’temps? (hablando de su hija soltera embarazada), al que se contesta: “Oui, j’ai remarqué ça...” –afirmación expresiva– lo que permite al personaje inicial seguir con su objetivo que es de maldecir y de insinuar: “C’est drôle, hein, a l’engraisse rien que du ventre.”, etc. (98-99).

Este “vicio de procedimiento”, es decir, contestar a una pregunta mediante una pregunta, tiene por efecto “devolver la pelota” en el campo del locutor inicial y que él mismo sea el responsable de la acción futura. En realidad, el contenido semántico de estos enunciados interrogativos, en una especie de subterfugio que aviva la curiosidad y el interés, se resume en una única pregunta: “¿Me da el permiso de tomar la palabra?” y en general la respuesta, sea la que sea, sobreentiende una respuesta afirmativa en debida forma: “sí”⁵⁷.

Una segunda observación es que la mecánica lingüística del qué dirán junto con el contenido dramático de las obras estudiadas matizan la intencionalidad básicamente asertiva de varios modos. Por una parte, sin vida suya propia, las mujeres se nutren de cotilleos y la voz enunciativa muy a menudo es una voz desdoblada “yo-ella (él)”, “yo-ellas-(ellos)” que incorpora la tercera persona en la cadena “comunicativa” mediante dos realizativos asertivos implícitos: “relato”, “repito” lo que “se cuenta”, “se comenta”, “se piensa”, etc. como se percibe en esta opinión expresada después unos chismes sobre la hija embarazada de madame Bergeron: “[...] Les filles-mères, c’est des bon-riennes pis des vicieuses qui courent après les hommes! Mon mari appelle ça des agace-pissettes, lui! (Rose Ouimet, 100); o mediante asertivos implícitos/explicitos como, por ejemplo, tomando de nuevo la historieta de Paca, lo demuestran las frases siguientes: “Hablaban de Paca la Roseta.” [...] y “Dicen que iba con los pechos fuera” (132) que desde un enfoque ilocucionario se lee: “informo que”, “sostengo que”, “atestiguo que” hablaban, dicen, etc.

Por otra parte, esta información doblemente asertiva “yo-ellos” que es un especie de “nosotros” desfasado en el tiempo ostenta claramente su intención prescriptiva de la norma comportamental. Sin embargo, las connotaciones sexuales, las ambigüedades y los sobreentendidos muy sugestivos obligan a una reflexión más detallada en cuanto a la función social del qué dirán que, aquí, seduce, aviva, atiza, estimula o excita los sentidos

⁵⁷ De la misma manera, estos tipos de conversaciones se construyen frecuentemente con frases expresivas que poseen una función fática pese a que se emita exactamente lo contrario, por ejemplo: GERMAINE LAUZON: Quoi, donc Thérèse, dites-moé pas qu’y’a d’aut’chose! THÉRÈSE DUBUC: Parlez-moé s’en pas! (40). Y se cuenta lo que se quería relatar sin olvidar un detalle...

y la libido de las mujeres. Es adrede que hemos inscrito esta enumeración verbal para observar un tercer fenómeno muy interesante: a semejanza de la distinción señalada por el verbo “insultar” al principio de este capítulo (cf. 48) según la teoría austiniana y la clasificación vandervekiana, ninguno de estos verbos puede desempeñar la función de realizativo explícito, y, consecuentemente, la identificación de las fuerzas ilocucionarias producidas y, más todavía, de los efectos perlocucionarios de tal discurso es un real desafío analítico⁵⁸. No obstante, esta meticolosa aplicación teórica permite sacar a luz una perniciosa funcionalidad de arma de doble filo inherente al qué dirán que relega a las mujeres en un ámbito no viable:

“[Lorca] muestra un auténtico infierno de un mundo pequeño y cerrado, donde una maraña de mujeres se destrozan mutuamente. Por supuesto, tampoco falta en ellas la voracidad sexual que siempre Lorca las atribuye, ni el desprestigio de la hembra que contrasta, una vez, frente al canto a la libertad varonil.” (de Armas, 1986, 135)

Dentro de este infierno, el qué dirán en tanto voyeurismo parece ser el único espacio social que de una vez sacia la curiosidad y las energías sexuales y procura un sentimiento de poder por su papel policiaco, porque la “amenaza” proviene también de dentro de las mujeres y para la salvación última hay que recurrir al ostracismo siempre con la tarea de no mancillar el “nosotros”. Dicho de otra manera, dar riendas sueltas a sus deseos mediante la palabra cotilleada reafirma la interdicción implícita de vivirlos de cualquier otro modo, y así, paradójicamente, en esta impresión de potencia y de vida se realiza la condenación a muerte social y física, tanto “real” como simbólica, de cada una de esas mujeres.

⁵⁸ Efectivamente, tanto como el acto de insultar no se puede formular en una frase activa en primera persona de singular como “te insulto...”; no hay manera de construir enunciados realizativos según el modelo “te suplico escucharme” sin que sean agramaticales, por ejemplo: “Te seduzco tienes una sonrisa encantadora.” o “Te excito...”, etc. Así pues, definir la intencionalidad pragmática de tales actos verbales no es tan sencillo como lo parece y va mucho más allá de lo que se capta en una primera lectura. La intención del locutor no se confina necesariamente en un: “expreso una atracción y te invito a compartir momentos placenteros”, puede esconder juegos manipulativos –conscientes o no– a niveles psicológico, social o económico: “te pido que me ames (o me rechaces)”, “Me confirmo a mí que soy capaz de conquistar a otro”, “Me apodero de ti o de una situación ‘x’”, etc. A esa altura de nuestra investigación no sabemos si existen estudios pragmáticos del discurso erótico, sin embargo, claro está que podría ser un campo digno de interés.

Los personajes femeninos de Lorca y de Tremblay no pueden construirse ni como sujetos lingüísticos ni como sujetos libidinales, y entonces para “existir” se juntan en una entidad colectiva aniquiladora:

“tout fonctionne comme si le signe principal de l'appartenance au groupe était le pôle négatif de la vie pulsionnelle, c'est-à-dire la frustration ou la non-jouissance. Seules les déviantes se situent au pôle positif, et elles sont exclues.” (Greffard, 30)

Si los hombres de las obras poseen una inmensa permisividad comportamental como lo precisan dos de las hijas de Bernarda: “Porque los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole y nadie es capaz de delatar” (hablando de un hombre que mató a otro para llevarse a su mujer y luego dejarla e irse con otras, 136) o “Se les perdona todo” (159); las mujeres, que por múltiples motivos no pueden asumir la ósmosis con lo masculino ni la libertad varonil, se aseguran de que cada una de aquellas que transgrede los códigos socio-lingüístico-morales esté castigada. Como lo sugiere el estudioso García Montero en una transposición rica de significación de la ley del talión, las mujeres actúan bajo la ley de: “Ojo por ojo, casa por casa.” (365).

Disonancias

*Car, si la vie à l'intérieur de la tribu est un enfer,
la pire des punitions est encore d'en être exclu.*
Paulette Collet

Acabamos de comprobar hasta qué punto y bajo qué aspectos la “comunidad” interfiere y modela el pensamiento individual y su expresión. Las ideologías ancestrales perpetuadas en el discurso proverbial y la dinámica social del qué dirán no dan lugar a la reflexión y al distanciamiento propio y original. De allí, aparece la primera manifestación del fracaso de la expresión individual: en las obras estudiadas, las intervenciones “a solas” de las figuras son en realidad resonancias de un conjunto coral. A imagen de las aguas inertes y envenenadas de los pozos pueblerinos de Bernarda Alba, tanto fatalismo y estancamiento también creados por el lenguaje quejoso y prohibitivo impiden el nacimiento de su propia individualidad –a pesar de que los parlamentos sean dichos por un único personaje cada vez– y luego, la del otro. La imperceptibilidad primera de dicha negación de sí mismo en tanto entidad singular e independiente se debe, opinamos,

por una parte, al adoctrinamiento socio-religioso de las figuras y, por otra parte, a la fuerza asertiva de la emisión de la palabra popular y chismosa que no sólo es la fuerza menos realizativa, dado que la acción producida reside en el “decir” y no en el “hacer”, sino que además su contenido semántico consiste en que el “decir” equivale al “no hacer”. Por lo tanto, el uso de la lengua, de manera más o menos pasiva o más o menos involuntaria, hace que permanezca el *statu quo* y asimismo rige la dinámica relacional de los miembros de la comunidad volviéndose cada vez más activo, voluntario y, extrañamente, gregario. Lo asertivo singular se transforma en una fuerza ilocucionaria declarativa/directiva plural:

“La dépréciation, la dénonciation, le rejet, l’ingérence révèlent le système de valeurs paradoxal de la tribu: le mépris de soi en même temps que l’élection de soi comme norme absolue. Tout élément extérieur est rejeté à cause de sa différence, tout ce qui est interne est dévalorisé: l’individu ne jouit d’aucun espace où s’affirmer. La conversation, reflet de ce système sur le plan de la parole, ne peut donc être que dévastatrice.” (Greffard, 36)

Tanto en Lorca como en Tremblay, los personajes femeninos forman alianzas para excluir del grupo a las mujeres que derogan las convenciones de la tribu. Se ha de constatar que las primeras “víctimas” rechazadas son las que no se conforman al código lingüístico impuesto, quebrando su construcción o expresando mensajes inadmitidos, y, en un segundo tiempo se condena con vehemencia, sin absolutamente ninguna posibilidad de apelación, a las que pasan al acto. Para significarlo, la analogía de los recursos usados por ambos dramaturgos es sorprendente.

Una comparación de la presencia en las obras de las dos ancianas, María Josefa de 80 años y de Olivine Dubuc de 93 años, ejemplifica de manera convincente la primera idea del último postulado. De hecho, las similitudes tanto de su papel como de la conducta de las demás frente a ellas llaman la atención. Destacamos al menos cuatro puntos analógicos importantes en las figuras de las viejas.

Primero, ambas representan una “anciana-niña, ya demente” (caracterización de Francisco Indurain, 132). No están en su seso y hacen estallar las estructuras del discurso vigente. Su expresión verbal contrasta radicalmente con la expresión de la comunidad. Las mujeres de *La casa de Bernarda Alba* por regla general, y sobre todo las hijas, son

evasivas y utilizan oraciones de pocas palabras poco significativas, como lo subraya Morris: “the play impresses by what it does not say, by its thigness and restraint,” y luego a continuación también señala la distinción discursiva en la figura de María Josefa:

“The most articulate character in the play, the one who offers meanings beyond surface of words, is María Josefa, yet the motifs she uses and the dreams she voices are held up to ridicule or are simply ignored; she is doomed to the worst fate that can befall a prophet: to talk into void, to have no audience and no influence.” (117)

En *Les Belles-Sœurs* ocurre exactamente el mismo fenómeno en una configuración opuesta. Las cuñadas en un derrame incesante de palabras, también poco significativas en un primer nivel, charlan sin parar. Por su lado, taciturna, Olivine Dubuc, a semejanza de un niño pequeño, no es capaz de emitir un lenguaje articulado y en toda la pieza sólo posee cuatro parlamentos: “Coke... coke... oui... oui... coke...” (88), “Coke... coke... encore coke...”, “Coke! Coke!” (103) y “Timbres? Timbres... timbres” (106).

En segundo lugar, esta marginalidad de la forma del lenguaje se transpone en su significado pragmático y las viejas tienen un discurso asertivo activo anunciador de una voluntad de acciones. Expresan el deseo de cambiar su situación, de modificar el porvenir mediante un “yo”: “Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar [...] yo quiero un varón para casarme y tener alegría”, “Quiero irme de aquí”, “Yo quiero casas, pero casas abiertas [...]” (María Josefa, 145,146, 193).

Aunque sin estructura sintáctica los parlamentos de Olivine Dubuc: “Coke... coke... oui... oui... coke...” (88) y “Coke... coke... encore coke...” (103), metafóricamente muy ricos, informan sobre necesidades y deseos personales y remiten a un realizativo asertivo de tipo: “Tengo sed y quiero beber”. Según opinamos, dicha imagen va más allá de la mera necesidad de beber para cumplir una función de supervivencia física y sugiere también el deseo de satisfacer una sed interior que une otra vez los mundos económicos y fantasmales por la unión de la palabra “Coke” –siendo la Coca-cola el emblema por excelencia de los valores predominantes del mundo capitalista cuya única salvación pasa

por la capacidad de conseguir bienes y enriquecerse⁵⁹– y de los adverbios “oui” y “encore”, cuya presencia percutiente posee un gran peso dado que en las dos obras es el único momento en que encontramos una demostración afirmativa tan expresiva y espontánea hacia un deseo. ¿Será casualidad que este “encore... coke” se emita justo después la secuencia del fantaseo sobre los actores masculinos (cf. 66)?⁶⁰

El tercer punto concierne a la caracterización de las viejas. Sea de manera extra o intradiegética, ambas figuras son descritas y consideradas como peligrosas. Se encierra a María Josefa con dos vueltas de llave y una tranca porque: “Tiene unos dedos como cinco gonzúas” (119) y cuando se escapa deben unirse todas para lograr arrastrarla. Por su lado, Olivine Dubuc muerde frecuentemente a las demás y a pesar de que esté en silla de ruedas hay que desconfiar de ella; también quieren encerrarla: “Madame Dubuc, si vous continuez, j’vas vous enfermez dans les toilettes, pis vous allez rester là toute la soirée!” (52). El comportamiento agresivo de las ancianas puede ser instrumento de varios signos, sin embargo no cabe duda de que uno de ellos es la manifestación quinésica y proxémica, o la encarnación, de la amenaza (puntos uno y dos) que representan para la colectividad.

Por esta razón se las trata a ambas con gran violencia⁶¹ y no hay otra solución que encerrarlas y ahogar las voces de sus anhelos –que, como lo hemos desarrollado, se distinguen del voyeurismo del qué dirán– para no quebrar el frágil equilibrio del grupo.

⁵⁹ En un artículo titulado: “Réalisme et théâtralité dans ‘*les Belles-Sœurs*’ de Michel Tremblay”, el investigador Jean-Pierre Ryngaert subraya el espacio referencial del refresco en la sociedad quebequesa: “La liqueur est le ‘petit plaisir’ de la femme, comme la bière est celui de l’homme. L’un et l’autre, magnifiés par la publicité, finissent par échapper au réalisme pour devenir mythe social”, en *Co-Incidences*, Université d’Ottawa, Vol. 1, No 3, novembre, 1971, p. 12.

⁶⁰ Estos parlamentos de Olivine Dubuc también remiten a las primeras escenas lorquianas en las cuales mediante la Poncia y la Criada aparecen también esos juegos metafóricos ligados a la sustentación física y sexual en un telón de fondo socio-económico –el pan, el chorizo, el cántaro de agua, etc. (cf. 42)– con la diferencia de que ahora se expresa y se asume totalmente el anhelo.

⁶¹ El personaje de Olivine Dubuc y la violencia que la rodea es también fuente de gran risa, entre otras vías, porque en Tremblay el humor irónico, sarcástico, grotesco y la irrisión absurda, a menudo integrado como recurso de distanciación brechtiana, tiene un sitio privilegiado. Por ejemplo, en la mera entrada de la vieja se percibe claramente los diestros efectos cómicos de gran teatralidad: “(Après cinq ou six ‘Ave Maria’ on entend un vacarme épouvantable provenant de l’extérieur. Toutes les femmes crient, se lèvent et sortent de la maison en courant.) -GERMAINE LAUZON: Mon Dieu, la belle-mère de ma belle-sœur Thérèse qui vient de tomber en bas du troisième étage! -ROSE OUMET: Vous êtes vous fait mal, Madame Dubuc? -GABRIELLE JODOIN: Ferme-toé donc, Rose. À doit être au moins morte!” (31); o luego: “(Thérèse Dubuc donne un coup de poing sur la tête de sa belle-mère) -GERMAINE LAUZON: Assommez-là pour de bon, faites quequ’chose, Thérèse! [...] -ROSE OUMET: Moé, j’la maudrais en bas de la galerie...” (69)

El último elemento de comparación consiste en que las dos juegan un papel decisivo en el desenlace final, sea como premonición de la desgracia que envuelve a las mujeres o sea como agente disparador del golpe trágico. En sus intervenciones discursivas, María Josefa, luego de alabar el goce físico y la fertilidad en una misteriosa presentación dicotómica que junta el deseo carnal a las nociones de abnegación y de sacrificios católicos –su nombre alude al mismo tiempo a la unión del principio femenino y masculino y a su negación sexual por la referencia bíblica además de aparecer “*ataviada con flores en la cabeza y en el pecho*” (144) y luego “*con una oveja en los brazos*”⁶² (191)– conjetura el sino de las mujeres de la casa. El simbolismo religioso le otorga, en cierto modo y entre otras cosas, la autoridad necesaria a la fuerza ilocucionaria declarativa⁶³ en los momentos siguientes donde la vieja profetiza mediante actos de habla asertivos con matices declarativos con las intenciones de predecir, proclamar y de maldecir⁶⁴: “Porque ninguna de vosotras se va a casar”, “No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón” (145) o “Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ranas sin lengua!” (193).

Lorca no es ajeno al humor. Escribió farsas, tragicomedias, etc. Sin embargo, en sus tragedias, el humor no es tan palpable, aunque éstas no carecen totalmente de ciertos rasgos cómicos. A título de ejemplo, Morris (104) apunta el potencial cómico de la Poncia que también, según opinamos existe en el tratamiento escénico de María Josefa. Respecto a ello, en una perspectiva muy original, Virginia Higginbotham en *The Comic Spirit of Federico Garcia Lorca*, Austin, Texas University Press, 1976, trata de la presencia del humor en todo Lorca y destaca en las tragedias elementos cómicos que proceden directamente de la tradición española y del teatro de marionetas. También recordamos una representación bien particular de *Bodas de sangre* –estrenada en el Monument National durante el Festival du Théâtre des Amériques del año 1999 por el teatro Malandro, Comédie de Genève et Théâtre Vidy-Lausanne– donde se explotaba las huellas cómicas de la pieza mediante recursos de puesta en escena inspirados en la *comedia del arte* y en el mundo del circo. Pese a la presencia del humor en ambos autores, a primera vista, su tratamiento nos parece uno de los rasgos distintivos. Podría ser un campo de investigación interesante.

⁶² Las flores en la cabeza de María Josefa remiten a Paca la Roseta que llevaba una corona de flores (132) signo de libertad sexual y de fiestas paganas, pero paralelamente remite a la corona de espinas de Cristo que dentro del cristianismo es un fuerte símbolo de humillación, de sufrimiento y de condena.

⁶³ Recordamos que: “En général, quand un locuteur déclare qu’il accomplit l’action nommée par un verbe performatif déclaratif, il invoque une position d’autorité lui permettant d’accomplir cette action et présuppose qu’il a effectivement cette autorité.” (Vanderveken, 189). Se ha de notar que aquí otra vez la acción es la emisión de palabras.

⁶⁴ No en el sentido de maledicencia, sino en la acepción ilocucionaria propuesta por Vanderveken (o sea, en su sentido primigenio): “Maudire, au sens déclaratif, c’est déclarer qu’on appelle sur quelqu’un la colère divine” (193).

Ricardo Doménech apunta que: “María Josefa dice del grupo de las hijas que son ‘ranas sin lengua’, lo que viene a ser una definición magnífica de la castración a que se ven sometidas” (200). Desde nuestro punto de vista y tras el enfoque analítico socio-lingüístico que hemos sometido hasta ahora, esta última visión profética abraza nuevas dimensiones que engloban la castración de la libre expresión y experimentación de elementos individuales interiores hasta la negación de la capacidad comunicadora del ser, lo que socialmente corresponde a su negación identitaria.

En las dos obras, prevalece también sin lugar a dudas un fuerte sentimiento de denegación en su sentido psicoanalítico de: “deni: refus de reconnaître une réalité dont la perception est traumatisante pour le sujet” (*Le Petit Robert*, 589) y tanto Bernarda Alba como Germaine Lauzon se niegan totalmente a enterarse de lo que ocurre en sus casas respectivas. Si la Poncia le aconseja a Bernarda abrir los ojos para que vea (169)⁶⁵, también es “ciega” Germaine Lauzon. A lo largo del desarrollo de la acción, es decir, del robo de sellos, Germaine poco a poco presiente una actividad sospechosa; sin embargo no quiere ver lo que está pasando realmente y es fácil convencerla de que está imaginando cosas; por ejemplo, dice a su hermana: “J’té dis, Rose, qu’y se passe des choses pas correctes, icitte, à soir.” Y su hermana, que acaba de insertar unos libritos en su bolso, le contesta: “Ben non, ben non... C’est des idées que tu te fais ...” (96). Al final de la pieza, se descubre el secreto de las cuñadas por culpa de la vieja Olivine Dubuc, quien, cuando escucha las inquietudes de la dueña de casa al no encontrar los libritos de sellos en la caja prevista a ese efecto, reacciona enérgicamente riéndose y sacando a la vista los sellos escondidos en su ropa. Consecuentemente, este gesto acompañado de gritos: “Timbres,

⁶⁵ Se ha de notar que la simbólica de ceguera –física o como estado mental– vuelve otra vez en la brevísima aparición en escena de la vecina Prudencia, madre que se enfrenta al inflexible código del honor, sobre todo por tener una hija desobediente. Esta escena del principio del acto tercero es una prolongación de lo que pasa en la casa de Bernarda, para mostrar que no es sólo una particularidad de tal casa sino que se extiende a la lucha de la Naturaleza contra los valores aceptados por todos los miembros de la comunidad. En relación a esto Edwards propone una interpretación interesante: “[...] se dará un paralelismo entre la progresiva ceguera y la opresiva oscuridad del honor y la Naturaleza. [...] si Prudencia no puede escapar a los procesos de la Naturaleza, que en su caso se expresan en su ceguera, tampoco podrán las hijas de Bernarda escapar a la realidad de las pasiones, ni a las exigencias de sus propias naturalezas, o a las de los otros seres humanos.” (355).

timbres”, por un lado revela la superchería colectiva e impide cualquier tipo de subterfugio explicativo y, por otro lado, a semejanza de las predicciones de María Josefa, revela y denuncia la naturaleza de las mujeres en la casa además de significar el aniquilamiento de toda espera en cuanto a la posibilidad de cambiar de situación social, lo que provoca la crisis última dentro del grupo. Durante esta gran riña final, a su vez visionaria, Olivine Dubuc, entabla el *Ô Canada*, negación identitaria de las cuñadas, también “ranas sin lengua”.

Ricardo Doménech, muy pertinentemente, en su estudio “Símbolo, mito y rito en ‘La casa de Bernarda Alba’” (ya citado), luego de precisar: “la utilización por el dramaturgo de dos símbolos de larga tradición y prestigio en la historia de la tragedia: la locura y la ceguera; sobre todo de la locura” (208) señala el vínculo entre la locura y la verdad:

“María Josefa está loca y sólo ella comprende profundamente la realidad. [...] La locura, pues, no sólo es conocimiento de la verdad en general, sino –como ya se insinúa en *Bodas de sangre* y se declara en *Yerma*– de una verdad inconformista, de una verdad que es ya una rebelión frente al orden social autoritario.” (208)

Es imprescindible añadir el nombre del dramaturgo quebequés⁶⁶ a esta observación, y en el contexto de nuestro trabajo citaríamos también varias obras y personajes tremblayanos, empezando por *Les Belles-Sœurs*, donde se instala en un estado embrionario esta locura con Olivine Dubuc para luego desarrollarse sobre todo con el personaje masculino de Marcel que aparece en *En Pièces détachées*, en que se juntan los símbolos de la locura y de la ceguera.⁶⁷

No obstante, a pesar de que coincidimos con el investigador sobre las características de la locura de María Josefa y por extensión de la de Olivine Dubuc, no hay salida tampoco para estas dos ancianas, primeras víctimas del grupo de mujeres, porque si la locura les permite marginarse y quebrar el molde lingüístico, es un refugio individual y

⁶⁶ De hecho, en Tremblay la locura ocupa un sitio importante y abarca varias esferas temáticas: rebelión, fuente creadora o alienación en tanto tara genética como es muy de manifiesto en *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. También se encuentra huellas de este último asunto en Lorca.

⁶⁷ Marcel no es ciego, pero cuando se pone gafas negras, se vuelve invisible, entonces desaparece de la vista de los demás.

socialmente no procura apertura salvadora, ni para la satisfacción de sus propios deseos ni para el avance de la comunidad, por no tener eco ninguno.

El segundo grupo de contraventoras que se enfrentan al poder coercitivo de la colectividad no infringe el código lingüístico sino más bien el código comportamental permitido. Algunos personajes se atreven a veces a pequeños gestos de desafío, como por ejemplo, Angustias, que padece la ira de Bernarda porque se presenta con la cara pintada (144), o Linda Lauzon, también víctima de la cólera de su madre porque salió un momento de casa, cuando su madre le había pedido quedarse (54). Sin embargo, hay dos figuras “emblemáticas” de la subversión: Adela y Angéline Sauvé, cuyas acciones son el colmo de la desobediencia porque implican directamente la noción dicotómica de honra/vergüenza, y que consecuentemente, recibirán la “condena a muerte”. Como lo alega Edwards acerca de la obra lorquiana: “el concepto del honor entendido como buen nombre, reputación e imagen pública está en el corazón de su mismo conflicto trágico.” (324). Este concepto del honor lleva efectivamente una índole trágica en la medida en que condiciona las actitudes de las mujeres restringiéndolas a un papel colectivo de guardiana –en oposición a un papel de heroína o de protagonista principal– y al mismo tiempo, altera la expresión verbal individual quitándosela definitivamente, a pesar de una errónea impresión de poder. De hecho, este control que se ejercita en gran parte mediante la palabra clava cada vez más hondamente el espacio femenino en su propio determinismo social:

“La tribu a la puissance et l’omniprésence de Dieu [...] L’individu ne peut soustraire ni à ces regards ni à ces oreilles multiples la moindre parcelle de lui-même. [...] Aucune intimité ne peut être ménagée au sein du groupe.” (Greffard, 35)

Si bien se reconoce fácilmente a las mujeres cuya expresión difiere, se necesita una atención más sostenida para desenmascarar a las inconformistas y por lo tanto: “Las hijas se espían, oyen detrás de las puertas, se convierten en *vecinas* de sus propias hermanas.” (García Montero, 366). Esta actividad vigiladora posee varios efectos perniciosos. Por una parte, monopoliza tiempo y energía, lo que impide toda posibilidad de construirse como ser autónomo e independiente, además de negárselo al otro, y luego corrompe la mente de manera muy torcida, como lo podemos percibir en este duro trozo de diálogo (en el que

se comenta sobre los desplazamientos de la vieja María Josefa) que dentro de la diégesis tiene una función señaladora del efecto de deshumanización provocado por el inmenso poder que se le otorga al “otro enajenador”, en este caso las devastadoras vecinas⁶⁸:

BERNARDA: Ve con ella y ten cuidado que no se acerque al pozo.

CRIADA: No tengas miedo que se tire.

BERNARDA: No es por eso... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana⁶⁹. (130)

La “metamorfosis de las mujeres en vecinas”, claro está, condiciona el comportamiento de las mujeres además de tener grandes efectos en la dinámica verbal. “Las hermanas [y las cuñadas] se lanzan dardos unas a otras y se dedican a destruirse mutuamente...” (Edwards, 352) en una retahíla de acusaciones, lo que crea dos nuevas

⁶⁸ Cabe subrayar que la mujer tiene acceso al poder cuando desempeña el papel de la vecina. Sin embargo, se ha de notar con más detenimiento todavía que, además de caracterizarse como entidad colectiva e impersonal, “la vecina” lorquiana y tremblayana viste dimensiones monstruosas hasta llegar a ser un gigante cuya fuerza se sublima en el desposeimiento de rasgos humanos. En este sentido adelantamos que las vecinas, estas guardianas contemporáneas de la moralidad, que poseen un juicio despiadado y un gran poder de ejecución, comparten una fama mitológica semejante a la de las crueles diosas o hechiceras de las tragedias occidentales. Cotejar las diversas representaciones dramáticas de estos grupos femeninos hasta hoy en día debería ser muy enriquecedor.

⁶⁹ En el mismo orden de ideas, si se asocia a los personajes “sobrenaturales” espacios específicos, mundos subterráneos u oscuros, (pensamos en las brujas en el *Macbeth* de Shakespeare, por ejemplo) no se puede disociar la vecina de la ventana que aparece aquí como su “habitáculo natural”, su gruta. Esta imagen le confiere, tanto al personaje como al espacio, nuevos valores simbólicos. La ventana, espacio metafórico limítrofe entre el interior y el exterior, es la primera apertura, la primera luz hacia el mundo, es un lugar de posibilidades y de libertad sexual, pensemos en la Poncia y Adela y también en el personaje de la Novia en *Bodas de sangre*. Al final del segundo acto la Criada “informa” al espectador y a la Novia que de noche se ha visto a Leonardo a caballo debajo de su ventana (114). Pero, las ventanas también son sitios de represión y de encarcelamiento y presentan un alto grado de peligro debido entre otras cosas a la presencia de sus “habitantes”, las vecinas, responsables de vida y, en nuestro caso, sobre todo de muerte. De hecho, la analogía entre la gruta y la ventana y el papel de la vecina en tanto espacios dicotómicos de vida y muerte toma su plena significación cuando se considera particularmente esta interpretación simbólica de la cueva: “La caverne symbolise le lieu de l’identification, c’est-à-dire le processus d’intériorisation psychologique, suivant lequel l’individu devient lui-même et parvient à la maturité. Il lui faut pour cela assimiler tout le monde collectif qui s’imprime en lui, au risque de le perturber, et intégrer ces apports à ses forces propres, de manière à constituer sa propre personnalité...” en Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, 1995, p. 184. La ventana, pues, es al mismo tiempo el lugar de encuentro donde se lucha por el nacimiento de su individualidad y de su propio impedimento. En Michel Tremblay se dedica tres de los siete cuadros de *En pièces détachées* a estas hordas de vecinas ventaneras voraces que devoran la intimidad en tanto agentes de negación identitaria. Hay que ver la versión televisiva de la obra (Paul Blouin director, 1970) que, mediante varios planos cinematográficos (panorámicas, picados, *zoom in*, *zoom out*), abre lentamente la pieza en una terrorífica pared de coros de vecinas a su ventana que narran la vida de la familia de enfrente con comentarios crueles, nutriéndose de los momentos de aguda crisis: “Pour moi on va l’avoir, not’show... *Les femmes rient de plus en plus fort.*” (40), “Bon, ben la scène est finie pour à soir... J’vas aller me chercher un autre coke. Pis y’a peut-être quequ’chose de bon a’ television... Si y recommencent, j’ressortirai...” (53).

actitudes sociolingüísticas: censurar la palabra del otro con una fuerza directiva mediante un abundante uso de imperativos e infinitivos prohibitivos y por otra parte, desacreditarla y denigrarla al poner en tela de juicio la veracidad de los enunciados emitidos mediante asertivos contestatarios. Ambas conductas, muy bien resumidas en este parlamento de Rose Ouimet: “Farme donc ta grande yeule, maudite menteuse!” (48), convergen hacia el estado máximo de la negación y de la denegación para luego engendrar el silencio más absoluto.

Constatamos que esta notable modificación en las interacciones verbales de los personajes se produce cuando cambian los parámetros comunicativos y que el receptor ya no es colectivo o “ausente”, sino que se halla directamente implicado en una situación dialógica “cara a cara” siendo sus acciones el objeto discursivo principal. En estos episodios, la “cooperación comunicativa y comunitaria” se deshace parcialmente para dar lugar a confrontaciones entre un “yo” y un “tú -vosotros”.

Efectivamente, la gran colaboración que existe en el esparcimiento de los mensajes –normalmente fatalistas o altamente prescriptivos, tales como la palabra proverbial, las historietas y la maledicencia– así como la aprobación implícita o voluntaria de sus contenidos desaparecen. Por ejemplo, la comparación entre el fenómeno del qué dirán y de los intercambios dialogados “reales” es interesantísima. Si en la primera dinámica verbal se les autoriza con avidez a las demás a tomar la palabra en las situaciones dialógicas, paradójicamente, el oyente no quiere para nada escuchar a su interlocutor: se le ruega callarse.⁷⁰

Esta petición se hace generalmente en vano y entonces, en segundo lugar, se intenta desmentir la palabra del otro acusándole de que está pronunciando “falsos testimonios” y

⁷⁰ Como lo hemos presentado en el primer capítulo de nuestro trabajo bajo la sección del “estado de la cuestión” (18, y ss.), la inversión de la función fática es uno de los postulados primordiales del artículo de Greffard sobre *Les Belles-Sœurs*: “On veut faire taire l’interlocuteur” dice la estudiosa en su análisis y lo ejemplifica con varios parlamentos compuestos de las expresiones “Farme-toé”, “Taisez-vous”, etc. A continuación anota que: “La liste serait longue des interventions de ce type.” (32), pues *idem* en Lorca donde hay también un número impresionante de: “¡Calla!”, “Callarse” y de enunciados de la misma índole. La semejanza en el recurso a esta dinámica verbal tiene mucho peso en nuestra hipótesis inicial y es un punto clave en un cotejo de la dramaturgia lorquiana y tremblayana.

“ola[s] de fango que levantan los demás para perdernos” (Bernarda, 173). De repente, los acontecimientos relatados y las acciones directamente imputadas al oyente son considerados como calumnias: “¡Invenciones de la gente!” (136) dice Martirio cuando se le pretende un idilio con Enrique Humanas. Esta misma se defiende con una respuesta parecida cuando Adela la acusa de mentir sobre los motivos reales que la incitaron a robar el retrato de Pepe el Romano (dice Martirio que sólo era broma, pero en realidad también cultiva sentimientos secretos acerca del hombre). Para defenderse contra ese ataque verbal Martirio le pide a Adela que se calle, amenazándola con revelar a las demás sus encuentros nocturnos con este mismo Pepe: “¡Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras de vergüenza!” A esta orden Adela replica: “¡La mala lengua no tiene fin para inventar!” (166).

Finalmente, según los distintos casos, se produce, ya sea por la esterilidad de esos duelos verbales o por la incapacidad de encarar la realidad, un rechazo total del mensaje, no únicamente en la refutación de su contenido, sino en una radical inadmisibilidad receptiva luego de su emisión fonética: ya ni siquiera se le pide al otro que se calle, el receptor se hace meramente el sordo. Las intervenciones entre Adela y la Poncia cuando esta última quiere confrontar a la jovencita con la relación ilícita que tiene con Pepe, demuestran de manera convincente la progresión de esos tres pasos que llevan a la negación absoluta. Según opinamos este trozo “conversacional” (entrecortado) corresponde exactamente a lo que podríamos designar como la “evolución antidialógica” hasta llegar a un grado cero de cooperación, o sea, al fracaso de la expresión individual en su aspecto relacional:

ADELA: [...] Mi cuerpo será de quien yo quiera.

LA PONCIA: De Pepe el Romano. ¿No es eso? [...]

ADELA: ¡Calla!

LA PONCIA: ¿Crees que no me he fijado?

ADELA: ¡Baja la voz! [...]

LA PONCIA: ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?

ADELA: ¡Eso no es verdad! [...]

ADELA: ¡Calla!

LA PONCIA: ¡No callo! [...]

LA PONCIA: ¡Tanto te gusta ese hombre!

ADELA: ¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.

LA PONCIA: Yo no te puedo oír. (154-156)

En el momento en que Adela, constreñida, y no sin un cierto arranque provocativo, confiesa el ardor de sus sentimientos por Pepe, la Poncia ya rehusa escucharla. Paralelamente, cuando la sirvienta intenta avisar a Bernarda sobre la crisis que se fomenta en su casa, recibe a su vez el mismo tipo de respuestas: “Yo no quiero entenderte, porque si llegara al alcance de todo lo que dices te tendría que arañar.” (171)⁷¹, parlamento de una incontestable semejanza al de Lise Paquette: “Si a se farme pas tu-suite, j’la tue!” (100).⁷²

Y de hecho, es lo que ocurrirá en una tensión dramática cada vez más densa creada por este fabuloso juego de alusiones, acusaciones y negaciones mediante un vaivén verbal cercano al absurdo, ciertamente caótico, construido de: “calla”, “no te quiero oír”, “no me hagas hablar”, etc. en un desenfrenado ritmo que aumenta a medida que se produce un efecto de embudo, un cierre progresivo que se traslada del pueblo a la casa de Bernarda y en ésta, al interior de la habitación de Adela.

Es preciso señalar que el fin trágico de Adela se origina en una última confrontación con Martirio que llegará a su paroxismo, por no tener Adela la posibilidad de contradecir

⁷¹ Ozimek-Maier subraya esta similitud enunciativa entre la Poncia y Bernarda en la página 81 de su artículo, pero con un enfoque más bien de distinción de jerarquía y autoridad social, entre otras cosas.

⁷² Al considerar la construcción diegética de *Les Belles-Sœurs*, no se puede incluir a la joven Lise Paquette dentro del grupo de las mujeres condenadas –aunque tanto como Adela cometió el “pecado último”, es decir, está embarazada sin ser casada– porque todavía la comunidad no se ha enterado. La preocupación temática de las madres solteras en ambas piezas de fuerte anclaje social se explica por ser, en numerosas sociedades, la conducta más reprobable que hundía a la familia en las más extremas vergüenza y deshonra. Ser madre soltera era el castigo último, consecuencia lógica y fatal de una vida amorosa. Queremos sobre todo hacer hincapié en las similitudes del tratamiento situacional de la emisión del parlamento de Lise Paquette. Ésta reacciona violentamente a un comentario de Rose Ouimet en pleno “debate” sobre la “mala naturaleza” de las chicas jóvenes embarazadas (cf. 69), reaccionando a su vez a una historia chismosa contada dentro del argumento teatral sobre el embarazo ilegítimo de una cierta Monique Bergeron. Rose Ouimet alega que nunca aceptaría que pase lo mismo con su hija Carmen: “J’veus dis que j’voudrais pas que ma Carmen m’arrive ammanchée de même, parce qu’a passerait par le châssis, ça s’rait pas long!” (100). ¿Cómo no asociar la superposición de los acontecimientos de la vida de Manon y de Lise a la historieta premonitaria de la hija de la Librada (175) y del sino de Adela? Las imágenes: tirar por la ventana a una madre soltera o matarla significan la misma intolerancia. Como lo dice Martirio: “¡Que pague[n] lo que debe [n]!” (176).

las alegaciones, porque ha sido sorprendida en acción y por no poder Martirio enfrentar el desahogo verbal que desencadenó –aunque ha de cuestionarse sobre la naturaleza intencional de tal provocación, ¿quiere legitimar su gesto denunciador o será éste una reacción espontánea a los ataques de Adela? Se engendra, pues, un tipo de confesión altamente competitiva inaguantable para Martirio que debe reconocer la evidencia de que Pepe quiere a Adela y no a ella: “Clávame un cuchillo si es tu gusto, pero no me lo digas más” (195). Ya no hay manera de ocultar la realidad, y a semejanza de las cuñadas que roban los sellos por no haber sido las “dichosas elegidas”, Martirio alerta la casa y elimina a su rival destrozando a la vez toda posibilidad de cambio. ¿Quizás venga de ahí su nombre?

Adela se suicida convencida de la muerte de su amante a causa de una intervención dudosa de Martirio motivada por los celos y la envidia: “Se acabó con Pepe el Romano” (198). Como lo precisa Ozimek-Maier:

“Martirio’s pledge to limit Adela’s freedom by controlling her indecent behavior reaches tragic proportions at the end of the play, when she gives Adela to believe that Pepe has been fatally wounded by Bernarda’s shotgun. By deliberately lying to Adela, Martirio has attempted to assume a position of power over her younger sister. She has exerted control over the destiny of another in much the same way as she herself has been restrained by Bernarda.” (79)

Esta observación destaca brillantemente la circularidad de la dinámica aniquiladora de los personajes femeninos. Sin embargo, al considerar la índole pragmática del análisis efectuado sobre las interacciones verbales de los personajes de esta obra, llama la atención el hecho de que, por una parte, si no es casualidad que el impulso fatal de desesperación de Adela es debido a la palabra, es muy significativo que esta palabra se expresa en un conjunto de varios defectos de cooperación comunicativa emitidos en una complicidad “instintivamente voluntaria”. Primero, después de haber disparado la escopeta en dirección de Pepe, sale a escena Bernarda dirigiéndose a Adela: “Atrévete a buscarlo ahora” (198), enunciado, en las circunstancias, altamente ambiguo por no entregar la cantidad de información necesaria para su buena comprensión y por ser inoportuno semánticamente. Se puede pensar que nunca más volverá Pepe por el disgusto de su experiencia, pero se induce casi naturalmente que ha sido asesinado, lo que “confirma” la

palabra mentirosa de Martirio, que obviamente no cumple con la máxima cualitativa grieciana que implica que no se mienta y todavía menos deliberadamente.

La “estocada” en *Les Belles-Sœurs* se opera, paralelamente al robo de sellos, por la exclusión de un miembro del grupo que ocurre mediante un elemento de ruptura argumental muy provocativo: la llegada súbita –y muy mal percibida– de Pierrette Guérin, hermana de Rose Ouimet y de Germaine Lauzon. La aparición de este nuevo personaje, “mujer de club” y figura maldita representante de la amenaza exterior y personificadora de la deshonra sirve, entre otras cosas, de pretexto a la historieta interna de Angéline Sauvé, acaecimiento que anuncia el desenlace final, cuya función principal es una clara demostración de la morbosidad del engranaje relacional de las mujeres.

Primero, su mera presencia en la casa de Germaine es en sí misma creadora de gran turbulencia emotiva: “Que c’est que tu fais icitte toé? J’t’ai déjà dit que j’voulais pus te voir!” (71) –actitud similar a la de Martirio acerca de su hermanita Adela: “Mi sangre ya no es la tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer” (195)– pero surge una mayor estupefacción cuando Pierrette Guérin manifiesta a su vez la sorpresa que tiene de ver allí a Angéline Sauvé, “oveja descarriada” de la tribu que a escondidas frecuenta los bares donde ha conocido a Pierrette: “Ah’ben câlisse! Angéline! Que c’est que tu fais icitte, toé!” (70). Precipitadamente el foco de interés de las cuñadas se desvía del vecindario hacia el interior de la cocina en el personaje de Angéline Sauvé y así baja el telón de boca del primer acto: “(*Tout le monde regarde Angéline Sauvé.*)” (70). El dramaturgo señala la importancia del impacto del personaje de Pierrette Guérin así como el fuerte choque que les da a todas enterarse de que conoce personalmente a una mujer del grupo mediante un corte en la temporalidad diegética. De hecho, el segundo acto empieza con la repetición de la escena de la salida de Pierrette hasta el reconocimiento de Angéline, sabiendo muy bien ella en este momento que está perdida: “Mon Dieu! Ça y’est chus poignée!” (75).

Dada la naturaleza repentina de este suceso, no hay espacio contextual para que Angéline intente contradecir y desmentir lo expuesto, y ésta, desesperadamente, finge

perder el conocimiento por no tener que enfrentar la situación, subterfugio poco eficaz. No puede escaparse y tendrá que admitir su gesto: “[...] Angéline, on sait que t’es pas dans les pommes! Dis-leu’ donc que c’est vrai que tu viens souvent au club!” (Pierrette Guérin), “Oui, c’est vrai!” contesta finalmente Angéline luego de un silencio (76). El rechazo es inmediato: “Touche-moé pas! Recule!” (77) reacciona su amiga de siempre, y claro está, todas las mujeres de *Les Belles-Sœurs* (salvo las jóvenes) en un perfecto eco de la moral religiosa, mediante fuerzas asertivas/declarativas reprenden a Angéline por ir a los bares –antro de perdición comparado al infierno– para luego acusarla de “courailleuse”⁷³, condenarla y repudiarla, sin que ella jamás pueda expresar su “defensa” aunque se lo implora:

ANGÉLINE SAUVÉ: Écoute-moé, Rhéauna, y faut que tu m’écoutes! J’vas toute t’expliquer, pis tu vas comprendre! [...]

TOUTES LES FEMMES, *sauf les jeunes*: Ah! endroit maudit, endroit maudit! C’est là qu’on perd son âme. Maudite boisson, maudite danse! C’est là que nos maris perdent la tête pis dépensent toute leurs payes avec des femmes damnées! [...]

GERMAINE LAUZON: J’espère au moins que vous allez vous en confesser, Angéline Sauvé! [...]

GERMAINE, ROSE, GABRIELLE: On nous l’a assez répété: “Mettre le pied dans un club, c’est déjà faire un péché mortel”

ANGÉLINE SAUVÉ: Assez! Farmez-vous pis écoutez-moé!

LES FEMMES: Jamais! Vous avez pas d’excuses! (77-79)

Es quimérico imaginar que existan justificaciones. Angéline, que padece el chantaje emotivo culpabilizador de las demás por querer divertirse, encontrarse con gente y reírse (jamás ha reído en su vida), tendrá que prometer no volver nunca jamás a los clubes. Como también lo subraya Greffard: “Le dialogue demandé par la protagoniste n’a pas lieu” (38). La única palabra que se le autoriza es la que le sirve para negarse a ella misma, a renunciar a la satisfacción de sus deseos y a su afán de gozar de la vida, so pena de echarla del grupo mediante el castigo último, el de nunca más hablar con ella, como bien le avisa su amiga portavoz de las mujeres en un parlamento que refleja el pensamiento colectivo:

⁷³ “La que corre”, quebecismo familiar cuya etimología procede del verbo “correr” y que significa una mujer con muchas aventuras, entre otras referencias: *Dictionnaire du français Plus* (1998, 398).

RHÉAUNA BIBEAU: [...] T'es t'après te pardre, Angéline! Dis-moé qu'tu y retourneras pus!

ANGÉLINE SAUVÉ: 'Coute Rhéauna, j'peux pas! J'aime ça aller là, comprends-tu, j'aime ça!

RHÉAUNA BIBEAU: Y faut qu'tu m'promettes, sans ça, j'te parle pus jamais! Choisis! C'est l'club ou c'est moé! (79)

Angéline sabe bien la gravedad de tal alternativa que en realidad no lo es, pues ambas perspectivas le son insufribles. Sin embargo, resignada se marcha para luego volver a casa de Germaine Lauzon a pedir disculpas: “Bonsoir... (*À Rhéauna.*) chus rev'nue... [...] J'ai été voir l'abbé de Castelneau...” (104). Su confesión le vale la redención y se reintegra a la tribu, habiendo cumplido con la condición esencial a la adhesión a la comunidad: la abnegación. Como lo indica –¿irónicamente?– su nombre de connotación religiosa, Angéline Sauvé es “salvada”... a altísimo costo, con el sacrificio de su propia vida en tanto individuo independiente y satisfecho. A semejanza de Adela, su ser no sobrevive a sus acciones siendo la presión externa implacable; ni ella ni Germaine Lauzon.

Luego del análisis de dos conductas típicas susceptibles de ostracismo, es decir la desviación lingüística y la comportamental, es menester poner de realce el fenómeno particular en la construcción del personaje de Pierrette Guérin, a quien se le impide radicalmente cualquier forma de absolución. Creemos que la irrevocabilidad de su condena de expulsión reside en este hecho singular: Pierrette combina a la vez las dos violaciones y son disidentes tanto sus acciones como sus palabras.

“[...] Pis la Pierrette, là, c'est la dernière fois qu'a met les pieds icitte! M'as la sacrer dehors, frette, net, sec, les cheveux coupés en balai!” (98). Esta actitud cerrada y consensual varias veces reiterada en lo que atañe a la hermana contraventora, ya no asusta. Como las mujeres aludidas en las historietas lorquianas, Pierrette Guérin representa la mujer de la calle en la dicotomía espacio-social dentro/fuera. En oposición a las mujeres de casa y de iglesia, únicos sitios concedidos a lo femenino, es la “coureuse[s] de restaurant” (55) y “clubs” (79) y simboliza las pecadoras de “alma negra” (67), las mujeres de poca virtud, como lo dice Germaine en un gracioso juego de palabras:

Pierrette es de “une maison mal farmée” (mal cerrada) (54) en lugar de “malfamée” (de mala fama). Por consiguiente, recibe el tratamiento de hostilidad usual.

Sin embargo, trabaja en que se cumplan los deseos de las mujeres. Hizo descubrir el placer de los bares a Angéline, habla de métodos contraceptivos, arregla una posibilidad para que Lise Paquette tenga un aborto en buena forma, intenta –sin éxito– confortar a Germaine, etc.⁷⁴

Esta actitud modela necesariamente la relación que tiene uno con la palabra, e infringir las leyes comportamentales significa también infringir las normas discursivas aceptadas dentro del grupo, en un tipo de postulado austiniano invertido: “cuando hacer es decir”. Y efectivamente, en el dominio de la comunicación dialogada Pierrette es la única figura dispuesta a escuchar el mensaje del interlocutor⁷⁵ y también dar las informaciones esperadas en una relación de ayuda mediante intervenciones ilocucionarias asertivas, pero sobre todo –y por primera vez en las dos obras que nos ocupan – mediante una fuerza compromisoria efectiva: ofrece soluciones o apoyo, asegura, responde de uno, conforta a uno, etc.

Cabe precisar que, como lo hemos visto, existe en las obras otra forma de implicación del locutor enunciada con verbos en futuro, parte integrante de la dinámica verbal de los personajes lorquianos y tremblayianos que es la amenaza, canal de las frustraciones y metáfora del temor hacia el cambio y la impotencia, cuya exacerbación se concretiza en el conflicto generacional madre-hija, por ejemplo: “No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (Bernarda, 144), “[...] Tu fais exprès pour me faire damner, Linda, tu fais exprès pour me faire damner! Tu veux me faire sacrer devant le monde! Hein, c’est ça, tu veux me faire sacrer devant le monde? Ben crisse, tu vas avoir réussi! Mais t’as pas fini avec moé, ma p’tite fille! Tu perds rien pour attendre, Linda Lauzon,

⁷⁴ Esta perspectiva analítica de la caracterización del personaje, que pertenece al grupo de la “gente desocupada de la calle” permite alegar que Pierrette Guérin desempeña un papel muy similar al de la vieja pagana de *Yerma*.

⁷⁵ También en Greffard, p.38.

j't'en passe un papier! (Germaine Lauzon, 54). No obstante, a la luz de las siguientes observaciones, se evidencia la naturaleza defectiva del acto de habla amenazador bien por ser una inversión infortunada de la promesa:

“Una distinción crucial entre promesas, de un lado, y amenazas, de otro, consiste en que una promesa es una garantía de que se te hará algo para ti, no a ti; pero una amenaza es una garantía de que se te hará algo a ti, no para ti. Una promesa es defectiva si la cosa prometida es algo que la persona a la que se le promete no desea que se haga [...]” (Searle, 66)

o, como lo precisa Vanderveken, porque, en realidad, el contrato social de la amenaza cuya intención perlocucionaria es la intimidación consiste en que el locutor no se comprometa: “celui qui menace, contrairement à celui qui promet, ne contracte aucune obligation” (176).

En este sentido, pues, si por regla general la norma contractual se halla en una emisión verbal defectuosa, en lo que concierne a la figura de Pierrette Guérin, lo admisible se vuelve inaceptable. Consecuentemente, el acto de que Germaine, Rose et Gabrielle se dirijan a ella diciéndole: “Farme-toé, Pierrette, c'est le diable qui parle par ta bouche! (78), toma nuevas dimensiones y ya el parlamento no se refiere estrictamente a su manera de vivir y al hecho de que personifica la vergüenza, sino que remite también al peligro que se presiente de una desorganización de la estructura lingüística-comportamental vigente donde la escucha y la colaboración altruista son imposibles e inimaginables. La brevísima interacción de Pierrette es una verdadera disonancia destabilizadora y sus palabras de tipo: “[...] T'es ben ammanchée là, ma fille. Mais... j'pourrais p't'être t'aider...”, “Ben, j'connais un docteur” o “[...] Si tu veux, j'peux toute arranger. Dans une semaine d'icitte, tout s'rait arrangé!” (89) molestan profundamente. Se ha de levantar una voz coral para acallar esas notas falsas, que rechinan, en un mundo de mujeres incapacitadas para establecer cualquier tipo de comunicación real, cualquier tipo de compromiso en un mundo devastador (como la calificación de Greffard anteriormente citada) o feroz (como lo dice Edwards a propósito de la pieza lorquiana: “las relaciones humanas están presididas por una ferocidad absoluta” (359)).

Como lo anotaron varios investigadores acerca de las dos piezas, la envidia y la ira son la base del núcleo emotivo⁷⁶ y es de manera casi “hiperrealista” que los dramaturgos, particularmente Lorca, subrayan este “crudo impulso de odio” (expresión de Induráin, 141) mediante un gran cantidad de acotaciones relacionadas al tono de voz y estado de ser, por ejemplo:

“A voces” (119), “Fuerte y con cierta irritación” (122), “entre dientes” (126), “agria” (129), “con intención” (131, y ss.), “furiosa” (131, 134), “con curiosidad” (132), “rompiendo a llorar con ira” (142), “autoritaria” (142), “con ironía” (149), “sobrecogida” (154), “con sarcasmo” (157), “fiera” (164, 166), “saltando lleno de celos” (166), “siempre con crueldad” (169), “con odio vuelto en suavidad” (170), “despechada” (194), etc.

“riant”, “*Les femmes éclatent de rire*”, (27 y ss), “insinuante” (27, 99), “silence gêné” (30), “murmure” (54), “ne répond pas” (81), “long soupir” (82), “séchement” (104).

Muy extrañadamente y de modo que nos parece ilógico, a pesar de una tan violenta falta de solidaridad, las mujeres optan por la comunidad aunque paradójicamente ello significa su muerte individual.

Sin embargo, este análisis –que reagrupa los dos últimos puntos propuestos como sub-temas del eje conflictual principal: la locura en tanto escape y la profunda alienación de los vínculos familiares “reales” o metafóricos– permite entender claramente la elección de padecer la alienación tribal: si bien las tensiones creadas por la oposición dentro/fuera, conformismo/vergüenza alcanzan cada vez más dimensiones extremas cuando penetran en el interior de la tribu: la adhesión a un “nosotros” es esencial en su función aniquiladora del “otro” o del “tú”, porque la existencia de un “tú” implica necesariamente la existencia de un “yo” y esta perspectiva es todavía inaguantable.

⁷⁶ Morris anota también este punto: “Anger is the feeling that provides most of the emotional drive of the play” y a semejanza de Ozimek-Maier y de Bobes, expresa la analogía entre tomar la palabra y tomar las armas (106). Entre una multitud de ejemplos cabe señalar este parlamento de Albertine a los treinta años en *Albertine en cinq temps*: “[...] J’ai en dedans de moi une force tellement grande! Une... j’ai une puissance, en dedans de moi, Madeleine, qui me fait peur! (*Silence.*) Pour détruire. (*Silence.*) [...] c’est de la rage, Madeleine, de la rage! [...] R’garde la grandeur du ciel... Ben la grandeur de c’tte ciel-là arriverait pas à contenir ma rage, Madeleine...” (52).

Orquestación del silencio: Gran coro final

*Le colonisé est doublement invisible dans
son identité et dans sa communication.*

Gaston Miron

La aplicación de la teoría de la pragmática en el momento de abordar una obra teatral nos ha parecido una buena fuente informativa, y ello, en tres distintos aspectos: sociolingüístico, estructural y en su conjunto semiológico y concluiremos este capítulo con una breve recapitulación de la utilidad de esta rama de la lingüística para el estudio de los textos dramáticos de *La casa de Bernarda Alba* y de *Les Belles-Sœurs*.

En un nivel estrictamente sociolingüístico, tal herramienta nos ha permitido, sin que permanezca ninguna duda, dar cuenta de la presencia de un fracaso de la cooperación comunicativa y medir la importancia de dicha incomunicabilidad. De hecho, en nuestro caso el “ultraje” al discurso conversacional es completo. Luego de haber identificado la naturaleza de los enunciados (insultos, quejas, pensamientos proverbiales, cotilleos, confrontaciones y acusaciones) es concluyente afirmar que no se cumplen ninguna de las cuatro premisas del principio griciano. No se observa ni la máxima de la *cantidad* informativa –casi nunca lo enunciado corresponde a lo que se espera, o se dice mucho más o mucho menos; ni la de la *calidad* –se dicen mentiras o se hacen declaraciones sin que sea corroborado el contenido enunciativo; tampoco se realiza la máxima de la *relación* –la contribución conversacional emitida poquísimas veces es oportuna o a propósito; y se manifiesta mucho menos la de la *modalidad* –las intervenciones claras y explícitas son escasas, faltan informaciones y abundan los sobreentendidos, etc. Las múltiples variaciones de este último punto que aparece en ambas obras han sido largamente desarrolladas, pero cabe añadir que existe otro factor de ambigüedad muy presente en Lorca mediante una gran cantidad de enunciados indeterminados, por ejemplo: “lo otro” (121), “lo que tenía que pasar” (132), “la cosa tan grande que aquí pasa.” (186). El estudioso Fernández Cifuentes trata de “la vaguedad de los neutros e indefinidos” que desempeñan distintos papeles al crear giros que “inquietan a otros, dificultan el diálogo y encubren su propia realidad” (196). Finalmente, será superfluo

agregar que las interacciones de todos estos personajes femeninos tampoco satisfacen la premisa implícita necesaria para la continuidad de un intercambio: la cortesía.

El recurso a la pragmática discursiva como herramienta de investigación en tanto mimetismo ilocucionario, además de posibilitar nuevos matices interpretativos en lo que concierne a la caracterización de los personajes, también es muy revelador del mecanismo evolutivo de la estructura argumental de una obra: “In the drama [...] the illocutionary progress of the dialogue is essential to the development of the action.” (Elam, 181). En este sentido, la siguiente alegación de Fernández Cifuentes sobre el “*texto principal*” (matizaríamos aquí especificando que la cita trata más bien de los actos de habla que de la totalidad del texto literario) de *La casa de Bernarda Alba*, que extendemos al de Tremblay, reviste una significación capital:

“[es] una frustrada aspiración al diálogo, una sucesión de fragmentos que se contradicen, se anulan y mutuamente se empañan de incertidumbre. Así, antes y más poderosamente que cualquier otro mensaje, el diálogo transmite su propio y múltiple deterioro. El discurso que pretende dar noticia de una anomalía resulta él mismo afectado por la noticia; *es* la noticia.”
(subraya él, 201)

En el mismo orden de ideas, afirmamos que la estructura de la dinámica de las fuerzas ilocucionarias, sus diversas relaciones contractuales así como los valores semánticos de los parlamentos, en tanto recursos teatrales, *son* la tragedia lorquiana y tremblayiana. Las palabras son la causa directa de los desenlaces finales, no únicamente en su linealidad argumentativa sino también en su propia construcción estancada, circular y altamente repetitiva que representa y acrecienta la apropiación del sentimiento de impotencia acerca de un sino heredado y contribuye a su aceptación pasiva, rasgo distintivo en ambos dramaturgos.

Una sucinta enumeración comentada de las relaciones sociolingüísticas de las figuras facilitará definir lo que entendemos por “aceptación pasiva” de los personajes en una tragedia en la que son los actos de habla, en su fuertísimo determinismo socio-cultural, los que desempeñan el papel de los Dioses todopoderosos y que condenan a las mujeres a la incomunicabilidad e inmovilidad, destinándolas al desposeimiento individual, símbolo de su muerte. En efecto, de una conciencia identitaria borrosa deriva

una palabra deficiente y una actitud fatalista poco propicia a la acción, como lo ilustran perfectamente estos tres parlamentos:

MAGDALENA: Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen. (160)

ROSE OUMET: [...] Quand t'arrive à quarante ans pis que tu t'aparçois que t'as rien en arrière de toé, pis que t'as rien en avant de toé, ça te donne envie de toute crisser là, pis de toute recommencer en neuf! Mais les femmes, y peuvent pas faire ça... Les femmes, sont poignées à'gorge, pis y vont rester de même jusqu'au bout! (102)

MARTIRIO: [...] Y veo que todo es una terrible repetición. (136)

El estudio de los diversos indicadores de fuerzas ilocucionarias ha permitido dar cuenta en los textos de un frecuente uso de la fuerza directiva de índole prescriptiva que funciona para mandatos puntuales tales como los desplazamientos, traer cosas, etc., pero que sirve sobre todo para mantener la jerarquía y el estado de las cosas o también como voz inquisitoria. En la mayoría de los casos dicha fuerza se expresa en su forma más radical, o sea, el imperativo y en tales momentos sirve esencialmente para impedir la toma de palabra. A veces se usa para implorar una escucha, petición normalmente negada. En segundo lugar, se hallan de manera predominante distintas variaciones de la fuerza asertiva, también altamente prescriptiva y cabe recordar, como lo hemos destacado, que dentro de la teoría de los actos de habla es la fuerza menos “activa”. En general, en las obras que nos ocupan, los asertivos participan casi enteramente a la negación del ser, sea ésta inconsciente o voluntaria. En tercer lugar, aparece también una fuerza declarativa emitida estrictamente en la esfera de la condena y del repudio. Esta fuerza, que es una fuerza de acción, aquí es principalmente de naturaleza colectiva y se presenta siempre en una situación de “nosotros” contra “el otro”.

Hacemos también hincapié en que, en varias ocasiones, se emiten enunciados extravagantes o totalmente ilusos al querer prohibir o dominar cosas en las que no se tiene ningún poder y cuyo control es imprescindible, sean éstas la actitud del otro, el interior pulsional de los seres, etc., como lo ejemplifican este tipo de parlamentos: “[...] no ha de entrar en esta casa el viento de la calle[...]

⁷⁷ Parlamento de Bernarda al que se contesta: “[...] Pero tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos” (187).

m'arrêter" (90) "[...] Vous sortirez pas d'icitte, vivantes"(106), en los cuales se evidencia la incompetencia del locutor para cumplir con lo dicho o asegurar el acontecimiento de circunstancias futuras. Además, no se puede olvidar que estas construcciones dialógicas se tejen mediante una fuerza expresiva, híbrida o "pura", que comunica unas disposiciones emotivas de desconfianza, frustraciones e ira. Y finalmente, uno de los elementos más importantes, quizás, consiste en que la fuerza compromisoria, que implica necesariamente la existencia de un "yo", si no aparece, defectuosa, en tanto amenazas, está casi ausente de las dos piezas.

Luego de estas consideraciones no cabe duda que no hay progresiones relacionales y que por lo tanto las modalidades del diálogo dramático⁷⁸ se invierten totalmente moldeándose en un "no querer", y sobre todo un "no poder" y "no saber" hablar que, por lo tanto, implican la noción de "no querer", "no poder", "no saber" actuar. Dicho distintamente, Fernández Cifuentes (192) anota que la presencia de los personajes "se caracteriza precisamente por la falta de mensaje: "Ya no vienen a decir algo como los personajes convencionales [...] y sus encuentros en escenas son generalmente estériles."

Esta observación es de una gran importancia en la medida en que nos hace descubrir un nuevo terreno de encuentro en Lorca y Tremblay: un renunciamiento fatalista en una "no-acción" diametralmente opuesto a la dinámica dramática ya conocida en el teatro convencional, y en nuestro caso en la tragedia. Por regla general, los protagonistas de la tragedia actúan. Poseen un objeto de deseo, una meta, un deber, una *quête*, convicciones, etc.⁷⁹ y asumen plenamente las consecuencias fatales de sus gestos –sólo basta con citar como ejemplo a la figura de Antígona. Es lo que llamamos la aceptación activa del destino contrariamente a la "aceptación pasiva" –también totalmente asumida– de las figuras lorquianas y tremblayianas que no actúan, salvo en grupo.

⁷⁸ Recordamos que estas modalidades definidas por Bobes (entre otros especialistas del teatro) como las disposiciones y capacidades de los personajes en distribuir informaciones, o sea, el "querer", "poder" y "saber" hablar (cf. 4), son el motor diegético de las obras dramáticas.

⁷⁹ Puede ser en cualquier nivel: materialista, emotivo, ético, ideológico, etc., por ejemplo un tesoro, una dama, que se reestablezca la justicia, etc. y puede ser de índole egoísta o altruista o los dos a la vez.

Sin embargo, también es menester detenerse sobre la índole de las rarísimas acciones colectivas. Esas mujeres no tienen ni *quête* ni objetos de deseos, no quieren apropiarse nada. Como lo subraya Greffard a propósito del robo de los sellos, las mujeres son motivadas por la envidia y no el deseo:

“L’action qui structure la pièce est menée par un sujet collectif [...]. Poussées par l’envie, elles détruisent son rêve [el de Germaine Lauzon]: remplacer tout ce qu’elle possède par les objets du catalogue. Mais le million de timbres-primés volés, puis disputés entre elles ne constitue plus le même objet: partagé, il ne peut donner la même satisfaction ni singulariser l’individu. Le but de l’action serait donc moins de s’approprier l’objet que possède Germaine que de le lui enlever.” (28)

Tanto como en Lorca, se trata de una estructura “anti-dramática” (en el dominio de la acción) en el sentido de que se basa en la representación de una no-búsqueda de objetos. Según opinamos, es lo que explica, en buena parte, la ausencia en las piezas de una fuerza compromisoria válida que se explica a su vez por la ausencia de una conciencia identitaria individual. Sin “yo” no puede existir el compromiso, sea para sí mismo o para otros destinatarios.

Evidentemente, todavía no hemos considerado aquí al pequeño grupo de mujeres cuyas voces, de modo esporádico, expresan ciertos deseos, ni a Adela ni a Germaine Lauzon que tienen una meta que no es de desapropiamiento. Una particularidad nos parece especialmente digna de atención: poco importa quién se expresa o la “naturaleza” del objeto deseado, en realidad, el único afán de las raras figuras que emiten actos de habla compromisorios válidos es el de escaparse de una situación intolerable, como lo resumen estos dos parlamentos:

ANGUSTIAS: Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno. (148)

LISE PAQUETTE: [...] Mais j’veux tellement sortir de ma crasse! [...] j’veux que ça change! [...] j’veux m’en sortir! [...] Attends deux-trois ans, pis tu vas voir que Lise Paquette a va devenir quelqu’un! Des cennes à va n’avoir O.K?⁸⁰ (90)

⁸⁰ Es preciso subrayar que este largo parlamento de Lise Paquette empieza con una expresión derrotista de su condición: “[...] J’ai jamais de chance, jamais! Y faut toujours que je reçoive un siau de marde su’à tête! [...]” etc. Nos damos cuenta, pues, que esta jovencita en sus reivindicaciones reproduce el pesimismo ilocucionario de las demás mujeres tremblayianas de la misma manera que Adela en su contestación reproduce lo mismos giros enunciativos “totalitarios” de Bernarda (cf. 56), lo que, a nuestro parecer, traiciona la capacidad de estas mujeres de efectuar los cambios deseados. Además, a su promesa de salir de “su sitio” se le contesta a Lise Paquette: “Tu commences mal!” –recordamos que está embarazada, otro elemento que contribuye a que el lector/espectador dude en la posibilidad de concretizar su deseo.

En un comentario relativo al final del primer acto de *La casa de Bernarda Alba*, el investigador Edwards precisa de manera relevante que: “ toda esta escena está recorrida por la idea de huir, idea que llega a convertirse en una especie de coro [...]” (342). Este coro⁸¹ de *desiderata* que a primera vista se opone a la comunidad no podrá implantarse porque, a pesar de la presencia de un cierto germen de individualidad, se aparenta demasiado al único modelo de existencia que se caracteriza por una mala definición identitaria y una carencia de recursos. Dicho de otra manera, por una parte, no extraña la uniformidad del deseo de ciertas figuras ni su índole, dado que el “yo quiero salir” es la expresión de un “yo” embrionario, y por otra parte, este “yo” no puede crecer debido, como lo hemos visto, al adoctrinamiento discursivo que lleva en sí mismo la ideología de que no hay salida. Las mujeres no poseen herramientas para modificar realmente su situación y crear nuevos espacios femeninos. De ello resulta una repetición fatal del estado de sumisión ilustrada, por ejemplo por el deseo de Angustias de casarse, que no cambia la relación hombre/mujer; por el deseo de Lise Paquette y de Germaine Lauzon de tener dinero o productos del mundo capitalista, que no renueva la estructura socio-económica; o por el desafío de Adela que quiere escaparse con Pepe el Romano, que también puede representar la sumisión al hombre: “[...] Seré lo que él quiera que sea” (195) y más allá todavía, como lo anota, Doménech que es un tipo de “sumisión al mundo instintivo” (194). Este estado de desposeimiento ha sido muy bien percibido por Morris, que señala atinadamente en cuanto a la muerte de Adela:

“her death has no meaning without the brief span of freedom and pleasure she stole; having banked everything on Pepe, as Yerma did on a child, she is nothing and has nothing without him. [...] There is no triumph or purpose in her death: her rebellion is not idealized, it brings no change or resolution. The futility of her death makes us question the point of her suicide and of her rebellion [...]” (Morris, 52)

Coincidimos del todo con esta observación. Sin embargo, se ha de matizar un factor por lo menos inquietante: si bien es cierto que su “rebelión” no es idealizada, Adela, aunque muerta, es fuente de envidia. ¿No dice Martirio sabiendo que se suicidó su hermana menor: “Dichosa ella mil veces que lo pudo tener” (199)? Este parlamento que añade un cierto prestigio al fin de Adela, no obstante su muerte, es otro indicador del efecto perversísimo que producen la fuerte presión y opresión de la tribu.

⁸¹ También compuesto en distintas vías por Yerma, Marie-Lou, Albertine y algunas otras figuras.

Paradójicamente, reconocer sus pulsiones y satisfacerlas también se hace mediante la negación de su propio ser: uno debe huir, someterse a nuevas fuerzas o desaparecer. Es la única vía y quizás cuando dice Adela: “Quisiera ser invisible” (153) es un tipo de premonición, porque es exactamente la única salida posible y es lo que ocurre.⁸²

La inexistencia del “yo” como entidad autónoma e independiente es el elemento trágico primordial de las obras estudiadas, y el segundo, todavía más terrible, reside en la profunda certeza de que este estado de ser –o más bien, de “no-ser”– es intangible. Si hay una convicción en los personajes, es ésta, como lo ilustra de manera percutiente el desenlace de las piezas donde, en la lógica circular de su estructura, se reanuda con el consenso colectivo de la denegación y del renunciamiento que se inscribe en un final abierto:

BERNARDA: ¡Mi hija ha muerto virgen! [...] ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. [...] ¡Silencio! [...] ¡A callar he dicho! [...] Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! *Telón* (199)

GERMAINE LAUZON: Mon dieu! Mon dieu! Mes timbres! Y me reste pus rien! Rien! Rien! Ma belle maison neuve! Mes beaux meubles! Rien! Mes timbres! Mes timbres. [...] *Elle pleure à chaudes larmes. On entend toutes les autres à l'extérieur qui chantent le "O Canada". A mesure que l'hymne avance, Germaine retrouve son "courage" et elle finit le "O Canada" avec les autres, debout à l'attention, les larmes aux yeux. Une pluie de timbres tombe lentement du plafond...*) RIDEAU (109)

A la luz de nuestro análisis, alegamos que la construcción pragmática de los intercambios verbales íntimamente enlazada con su contenido semántico y su composición dramática son partituras indisolubles de una orquestación coral del inexorable silencio, siendo el *Ô Canada*, la representación del silencio en las cuñadas de Tremblay, y, el “silencio” de Bernarda, el auténtico coro de las mujeres lorquianas.

⁸² En este sentido es muy revelador el siguiente parlamento de Marcel: “Mais j’leu’s ai joué un maudit tour! J’ai mis mes lunettes de soleil, pour être invisible, pis j’ai appris l’anglais!” (58). No sólo huyó en la locura y la invisibilidad, sino que su grado de “no ser” es tan radical que habla inglés. En la provincia de Quebec, poner en relación la invisibilidad y el hecho de hablar inglés, no es nada fortuito.

CONCLUSIÓN

*Car l'universalité d'un texte de théâtre ne se situe pas dans l'endroit
où ce texte a été écrit mais dans l'humanité qui s'en détache,
la pertinence de son propos, la beauté de sa structure.*

Michel Tremblay

El diálogo que hemos entablado entre una dramaturgia española y otra quebequesa ha sido engendrado por la percepción, a lo largo de nuestras lecturas, de un conjunto apreciable de afinidades en los distintos motivos temáticos y recursos teatrales en la obra de Federico García Lorca y de Michel Tremblay.

En efecto, varios indicios, tales como la resurgencia de los coros griegos (entre otros préstamos de la tragedia antigua), los empleos originales del personaje femenino que difieren de aquellos a los que nos había acostumbrado el teatro occidental, una violencia verbal digna de la clásica obra *Who's afraid of Virginia Woolf* (Edward Albee) así como huellas de la crisis comunicativa del teatro del absurdo (en tanto precursor, en el caso de Lorca), nos hizo presentir la existencia de analogías significativas en el teatro lorquiano y tremblayiano. Más específicamente, pensamos apropiada la consideración de un estudio comparado entre lo conocido en Lorca como la “trilogía trágica”, es decir, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, y, el repertorio de los “Cycles des Belles-Sœurs” de Tremblay, en particular: *En pièces détachées*, *Les Belles-Sœurs*, *À toi, pour toujours*, *ta Marie-Lou* y *Albertine en cinq temps*.

Para la puesta a prueba de nuestro planteamiento, hemos optado esencialmente por una confrontación analítica de dos de las piezas cumbres en Lorca y Tremblay: *La casa de Bernarda Alba* y *Les Belles-Sœurs*. El reconocimiento, a la vez literario y público, fue una de las razones que determinaron la elección básica de nuestro corpus, pero el elemento disparador que suscitó nuestra curiosidad y profundo interés reside en la creación, en ambas obras, de un espacio dramático estrictamente femenino, y que dicho espacio sea compartido por una cantidad sorprendente de personajes, otra evocación del

teatro de la antigüedad, y evento rarísimo en el teatro contemporáneo. Lógicamente, esta distinción, muy poco usual, incitó la elaboración de un primer acercamiento enfocado desde una problemática relacional.

Hemos sugerido que, en este corpus, las preocupaciones temáticas recurrentes de ambos dramaturgos tomaban forma a través de un disfuncionamiento del proceso comunicativo dentro de las micro-sociedades femeninas cuya dinámica “estéril” conducía inevitablemente hacia el fracaso de la expresión individual.

Para llevar a buen término nuestra investigación, hemos procedido al análisis de la construcción discursiva de los diálogos. Sin jamás dejar de lado su especificidad genérica y la multiplicidad de sus posibilidades semiológicas, guiándonos principalmente en los trabajos de Bobes Naves y de Ubersfeld, hemos privilegiado una perspectiva pragmática al intentar una interpretación de los intercambios verbales desde una contextualización sociolingüística, apoyándonos en los postulados de Austin, Searle y de Récanati sobre los “actos de habla” y sometiéndolos al “principio de cooperación” de Grice así como al modelo teórico de clasificación de las distintas fuerzas ilocucionarias –herramienta que permite establecer el grado contractual de las relaciones interpersonales– revisitado por Vanderveken.

Esta aplicación metodológica se ha revelado de una eficacia mucho más allá de nuestras esperanzas, puesto que no sólo contribuyó a demostrar nuestra hipótesis inicial y a sacar las conclusiones correspondientes además de proveer informaciones puntuales sobre los personajes y sus relaciones, sino también permitió constatar que el encadenamiento de la distribución de las fuerzas ilocucionarias como macro-estructura es parte integrante del sistema polisémico del arte dramático. A nuestro parecer, tal constatación confirma la gran utilidad de un acercamiento pragmático dentro de la crítica teatral y la pertinencia de hablar de una “sociolingüística literaria”.

Esta investigación comparativa pretendía demostrar de manera más definida nuestra propuesta basada en que, tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Les Belles-Sœurs*, las causas del impedimento o de la inexistencia de una toma de palabra individual de las figuras femeninas residían, por un lado, en la negación de su recepción y, por otro lado, en la naturaleza de su emisión.

Efectivamente, hemos podido verificar –y precisar– el estado de una cooperación conversacional casi totalmente nula mediante una ausencia general de la recepción del mensaje. En los diálogos, las frecuentísimas rupturas de la cadena comunicativa proceden bien de un rechazo de colaboración frente a lo emitido, de una negación del contenido semántico del enunciado o de una absoluta negación de escucha cuando el mensaje posee un valor justificador de comportamientos “inadecuados” o explicativo de la realidad, pasando entonces de la negación a la denegación. En general, las víctimas de tal rechazo comunicativo pertenecen al grupo de mujeres que se atreven a quebrar las “leyes lingüísticas” de la comunidad o las de la conducta social, o los dos a la vez. Claro está que, en una tal “indisponibilidad” receptiva por parte de los interlocutores, la expresión de un “yo” parece difícilmente realizable.

En lo que concierne a la naturaleza de los enunciados, adelantábamos que, por ser órdenes, quejas, expresiones de resentimiento, insultos, amenazas, acusaciones y testimonios de impotencia acerca de una fatalidad, genético-social o sobrenatural, tampoco podía considerarse como proceso comunicativo. De hecho, el detallado estudio que hemos efectuado nos ha permitido confirmar que, por regla general, debido a su sentido mismo o a la categoría de su fuerza ilocucionaria, cada uno en su especificidad –y los insultos en una clase aparte de gran ambigüedad– no se hallan en la intencionalidad de estos giros enunciativos expectativas de respuestas o de resoluciones, y por lo tanto, además de ser intervenciones poco incitativas a la cooperación, corrompen la función evolutiva que implica la noción de “diálogo”.

Sin embargo, no se puede negar aquí que haya presencia de un “yo” emisor, pero éste es altamente dependiente y poco viable, trátase de órdenes, de quejas, etc. Todos

estos actos de habla aunque de distintas fuerzas ilocucionarias comparten dos elementos comunes: poseen una pulsión negativa de destrucción del otro o de autodestrucción y carecen de fuerzas compromisorias, características originarias de una actitud de resignación casi omnipresente y nutridas por los cotilleos y las múltiples historietas paralelas.

En efecto, nuestro enfoque analítico nos hizo dar cuenta de la sorprendente existencia proteiforme, en ambos textos, de una toma de palabra de renunciamiento fatídico, recibiendo ésta un asentimiento global en su recepción. En el dominio de la expresión individual, aparte de las quejas y entre otras formas, hemos destacado una preponderancia de parlamentos-refranes asertivos, reflexiones especulares externas, concediéndole a la palabra tradicional una verdad inmutable. La opinión expresada mediante estos préstamos proverbiales procede de una fuerte contaminación ideológica y, por lo tanto, estamos en presencia de un “yo” precario que contribuye inconscientemente a su represión. La incesante inserción de estos parlamentos-refranes, emitidos por casi todas las figuras por turno en un coro en canon –y también coros “dramáticos” en Tremblay–, procura resaltar la naturaleza impersonal de este “yo” así como una cierta impresión de temporalidad suspendida al actualizar una ideología de otros tiempos.

A esta palabra determinista se añade en la obra lorquiana otro “coro desfasado”, una reiterada reflexión metalingüística sobre “el veneno de las lenguas” que se parece a las numerosas inserciones metateatrales monologadas de *Les Belles-Sœurs*, momentos íntimos normalmente propicios para lo indecible dentro de la obra misma. En Tremblay reagrupan diversas técnicas y abarcan varios asuntos, pero, por una parte, claro está que la recurrencia del acto monologado subraya en sí la incomunicabilidad vigente dentro de la pieza y, por otra parte, muchos de estos monólogos poseen este rasgo fatalista, siendo “acta” de mala suerte y de fracaso⁸³.

⁸³ Este punto apenas ha sido desarrollado en nuestro estudio, dado que el monólogo, por apartarse de las convenciones dialógicas, no cabía dentro de nuestra problemática sociolingüística de las dinámicas relacionales y también porque para proveer un análisis atinado de este recurso teatral en Tremblay se hubiera necesitado un capítulo independiente que no nos permitía el marco de nuestra presentación. Merece mencionarse para trabajos ulteriores.

Ahora bien, hemos observado una segunda colaboración discursiva en los personajes femeninos cuando se dedican al qué dirán y relatan historietas, actividades verbales que hemos calificado de perniciosas. En primer lugar, porque se trata, generalmente, de informaciones “brutas”, transmitidas sin reflexiones previas –salvo quizás cuando están teñidas de maledicencias–, de fuente incierta, cuyo contenido, en cada nueva divulgación, padece transformaciones, lo que también altera el carácter individual de la emisión. Es un “yo” de boca en boca, un “yo-ellos” de resonancias múltiples, eco de la comunidad. En segundo lugar, porque el fenómeno del qué dirán, en su funcionalidad de “voyeurismo verbal”, produce un efecto purgativo parecido al de la catarsis que procura saciar las pulsiones interiores a la vez que refuerza los interdictos sociales y la creencia de que las mujeres deben asumir el peso del código de la honra.

Insertadas repetitivamente también en una especie de temporalidad borrada, estas breves narraciones abismales, paralelamente a la palabra proverbial, pero en tanto inscripción social interna, ejercen una presión comportamental cada vez más grande encerrando cada vez más el espacio psico-social de las mujeres. Junto con el papel de las dos ancianas María Josefa y Olivine Dubuc, poseen una función premonitoria, que reflejan el motivo primordial de los dos dramaturgos: el conflicto autoridad/libertad.

No cabe duda de que en estos mundos se ahogan las voces individuales –que quieren salir sin que haya espacio ni palabra– en provecho de una voz colectiva altamente impersonal, contaminada y prescriptiva.

El estudio de la transposición mimética ilocucionaria de los diálogos en su composición pragmática y su organización dramática, en tanto digresión discursiva, genérica y espacio-temporal⁸⁴, ha confirmado nuestra hipótesis inicial del fracaso de la expresión individual en las micro-sociedades femeninas lorquianas y tremblayianas, por revelarse de modo muy similar, en los dos obras analizadas, inherentemente disfuncional.

⁸⁴ Opinamos que también hay lugar y alto interés en profundizar, dentro de nuevos estudios comparativos de Lorca y Tremblay, problemáticas de esta índole, entre otras, las distintas formas y funciones de los numerosos coros, así como la relación de la palabra con el tiempo y el espacio, los varios recursos abismales y metateatrales, etc.

Por un lado, la toma de palabra representa una tremenda incompetencia locutiva que transgrede las convenciones conversacionales, y, por otro lado, formula anomalías contractuales lingüísticas, negándose la posibilidad de la emergencia y de la evolución de un “yo”.

Además, hemos llegado a la conclusión de que este fracaso de la expresión individual ocurre en dos niveles distintos pero interdependientes: un primer nivel de tipo relacional y un segundo de tipo ideológico, ¿causa?, ¿consecuencia? de una percepción identitaria individual borrosísima, embrionaria.

Sin embargo, en este mundo de mujeres de pueblo, de barrio, a la vez ordinarias y mitológicas, locales y universales, emitimos a nuestra vez una anomalía de lenguaje bastante sustancial al utilizar la palabra “conclusión”, sea, dentro los límites de nuestra investigación o en la continuación de un cotejo literario de otras obras de los dramaturgos Federico García Lorca y Michel Tremblay. No obstante, en esta perspectiva, consideramos que es de buen augurio el que tenga nuestro trabajo un final abierto.

BIBLIOGRAFÍA

Federico García Lorca

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*, Ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1988.

_____, *Œuvres complètes II*, France, Gallimard, 1990.

_____, *El público*, Ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1991.

_____, *Teatro inédito de juventud*, Ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994.

_____, *Bodas de sangre*, Ed. Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 1998a.

_____, *Yerma*, Ed. Ildefonso-Manuel Gil, Madrid, Cátedra, 1998b.

Michel Tremblay

TREMBLAY, Michel, *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, 1977.

_____, *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac, [1984] 1992.

_____, *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, [1989] 1993.

_____, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, [1971] 1996a.

_____, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, [1972] 1996b.

_____, *En pièces détachées*, Montréal, Leméac, [1972-1982-1994] 1998.

_____, *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac, 1998.

Obras consultadas

AGUILAR PIÑAL, Francisco, “La honra en el teatro de García Lorca”, en *Revista de Literatura*, Tomo XLVIII, No. 96, julio-diciembre 1986, pp. 446-454.

ANDURA, Fernanda, *Federico García Lorca y su teatro*, Madrid, Teatro Español, Colección ‘Cuadernos de Exposiciones’, 1984.

ARMAS, Isabel de, “Lorca y el segundo sexo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. I, Nos. 433-436, julio-agosto 1986, pp. 129-138.

AUSTIN, John L., *Palabras y acciones: cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971.

BELAMICH, André, “‘El público’ y ‘La casa de Bernarda Alba’, polos opuestos en la dramaturgia de García Lorca”, en **DOMÉNECH, Ricardo** (Ed.), *‘La casa de Bernarda Alba’ y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 77-92.

BÉLANGER, France, PAUL, Raymond, “Famille et fatalité chez Michel Tremblay: la filiation tragique”, en *Jeu*, No. 68, septembre 1993, pp. 47-57.

BERTHIAUME, René, “À propos de l’œuvre dramatique de Michel Tremblay: un cri d’alarme lancé au peuple québécois”, en **GIGNAC, Rodrigue** (Dir.), “Michel Tremblay”, *Nord*, Éditions de l’Hôte, No.1, automne 1971, pp. 9-14.

BOBES-NAVES, María del Carmen, *El diálogo: Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1992.

_____, “El diálogo en el teatro actual” en *Problemata Theatralia I: I Congreso de Teoría del Teatro: El signo teatral: texto y representación*, en **MAESTRO, Jesus G.**, (Ed.), Servicio de publicaciones Da Universidade de Vigo, Colección Congresos, 1996, pp.58-80.

_____, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

_____, “El diálogo dramático en ‘Yerma’”, en *Acotaciones: Revista de investigación teatral*, No. 1, julio-diciembre 1998, pp. 23-41.

BOGATYREV, Petr, “Les signes du théâtre”, en *Poétique*, No. 8, 1971, pp. 517-530.

BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

_____, **PICHOIS, Claude, ROUSSEAU, André-Michel**, *Qu’est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1983.

CALAME, Claude, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque I: Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Rome, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1977.

CAMERLAIN, Lorraine, "Espaces sacrés", en *Jeu*, No. 79, juin 1996, pp. 125-129.

CHASSAY, Jean-François, "Sainte Carmen de la Main: Éloge du faux", en **GILBERT, David, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 141-149.

COLLET, Paulette, "Michel Tremblay: les leitmotifs de son théâtre", en *Le théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, Tome V, Montréal, Éditions Fides, 1976, pp. 597-615.

COUPRIE, Alain, *Lire la Tragédie*, Paris, Dunod, 1994.

CRISPIN, John, "'La casa de Bernarda Alba' dentro de la visión mítica lorquiana", en **DOMÉNECH, Ricardo**, (Ed.), *'La casa de Bernarda Alba' y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 171-185.

DAVID, Gilbert, "Damnée Manon, Sacrée Sandra: Le sujet délirant", en **DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 151-171.

DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993.

_____, "Une écriture québécoise inattendue", en **DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 7-21.

DOMÉNECH, Ricardo (Ed.), *'La casa de Bernarda Alba' y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985.

DOMÉNECH, Ricardo, "Símbolo, mito y rito en 'La casa de Bernarda Alba'", en **DOMÉNECH, Ricardo**, (Ed.), *'La casa de Bernarda Alba' y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 187-209.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, "Literatura y actos de lenguaje", en **MAYORAL, José Antonio** (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 83-121.

DE GRÈVE, Claude, *Éléments de littérature comparée II. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette, 1995.

DOUGHERTY, Dru, "El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca", en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 11, Nos. 1-2, 1986, pp. 110.

EDWARDS, Gwynne, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London/New York, Routledge, 1988.

ÉTIEMBLE, René, "Literatura Comparada", en **DÍEZ BORQUE, José María** (Coor.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Parte II-B, Capítulo III, Madrid, Taurus Ediciones, 1985, pp. 279-310.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

FISCHER-LICHTE, Erika, *The Semiotics of Theater*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1992.

FRAZIER, Brenda, *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Playor, Colección Plaza Mayor, Scholar, 1973.

FRÉCHETTE, Carole, "Les femmes de Tremblay et l'amour des hommes", en *Jeu*, No. 47, juin 1988, pp. 90-94.

GARCÍA LORCA, Francisco, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

GARCÍA MONTERO, Luis, "El teatro, la casa y Bernarda Alba", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Vol. I, Nos. 433-436, julio-agosto 1986, pp. 359-370.

GARCÍA POSADA, Miguel, "Realidad y transfiguración artística en 'La casa de Bernarda Alba'", en **DOMÉNECH, Ricardo** (Ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 149-170.

GEIS, Deborah R., *Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama*, Michigan, The University of Michigan Press, 1993.

GIGLIOLI, Pier Paolo (Ed.), *Language and Social Context*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1972.

GODIN, Jean-Cléo, "Tremblay: marginaux en chœur", en **MAILHOT, Laurent**, **GODIN, Jean-Cléo**, *Théâtre québécois II*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1980, Bibliothèque québécoise, Édition de poche, 1988, pp. 279-321.

_____, "Albertine en cinq temps: Albertine et la maison de l'enfance", en **GILBERT, David**, **LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 183-196.

GOLOPENTIA, Sanda, "Introduction: Une théorie pragmatique de la parole, du silence et de l'intersubjectivité au théâtre", en **GOLOPENTIA, Sanda** (Dir.), *Les propos du spectacle: Études de pragmatique théâtrale*, Peter Lang (Ed.), New York, 1996, pp. 7-41.

GREFFARD, Madeleine, "Le triomphe de la tribu", en **DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 27-43.

GRICE, H. Paul, "Logic and Conversation", en **COLE, P., MORGAN, J.L.**, (Ed.) *Syntax and Semantics*, Vol. III, Speech Acts, New York/San Francisco/Londres, Academic Press., 1975, pp. 41-58.

_____, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

HIGGINBOTHAM, Virginia, *The Comic Spirit of Federico García Lorca*, Austin, University Press of Texas, 1976.

INGARDEN, Roman, "Les fonctions du langage au théâtre", en *Poétique*, No. 8, 1971, pp.531-538.

JOSEPHS, Allen, CABALLERO, Juan, "Introducción", en *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, pp. 11-114.

JUBINVILLE, Yves, *Une étude de Les belles-Sœurs*, Québec, Les éditions du Boréal, 1998.

JUERY, René, "Michel Tremblay: une interprétation psychanalytique des *Belles-Soeurs*", en *Études littéraires*, Presses de l'Université Laval, Vol. XI, No. 3, décembre 1978, pp. 471-489.

KLEIN, Dennis A., "Las sociedades creadas en el teatro de Federico García Lorca", en *Cuadernos hispanoamericanos*, Vol. I, Nos. 433-436, julio-agosto 1986, pp. 283-292.

LANDEVIN, Jérôme, "En pièces détachées: La communauté en souffrance", en **GILBERT, David, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 45-67 .

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

LAVOIE, Pierre, "Bibliographie commentée, en *Voix et images*, Vol. VII, No. 2, hiver 1982, pp. 227-306.

_____, "Il y a 20 ans 'Les Belles-Sœurs'... 'par la porte d'en avant' ", en *Jeu*, No. 47, juin 1988a, pp. 57-74.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, "Il montre ce qu'il voit", en *Perspectives*, 20 décembre 1969, p. 7.

LAZARIDÈS, Alexandre, “Tragique et tragédie”, en *Jeu*, No. 68, septembre 1993, pp.31-45.

L'HÉRAULT, Pierre, “Les marches du tragique: Albertine en cinq temps”, en *Spirale*, No. 147, mars-avril 1996, p. 29.

MAILHOT, Laurent, “‘Les Belles-Sœurs’ ou l’enfer des femmes”, en **MAILHOT, Laurent, GODIN, Jean-Cléo**, *Théâtre québécois I*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1970, Bibliothèque québécoise, Édition de poche, 1988, pp. 307-327.

MARTÍN, Eutimio, “‘Yerma’ o la imperfecta casada”, en **DOMÉNECH, Ricardo** (Ed.), *‘La casa de Bernarda Alba’ y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 93-121.

MAYORAL, José Antonio (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987.

MEDINA, Miguel, “La tragedia en Lorca”, en *Acotaciones: Revista de investigación teatral*, No.1, julio-diciembre 1998, pp. 42-53.

MELANÇON, Joseph, “À toi, pour toujours, ta Marie-Lou: Une tragique attraction”, en **DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 95-123.

MORRIS, C. Brian, *García Lorca: La casa de Bernarda Alba*, Valencia/London, Grant and Cutler Ltd, 1990.

OHMANN, Richard, “Los actos de habla y la definición de literatura”, en **MAYORAL, José Antonio** (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 11-34.

_____, “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”, en **MAYORAL, José Antonio** (Comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 35-57.

OZIMEK-MAIER, Janis, “Powers Plays in ‘La casa de Bernarda Alba’”, en *Things Done Withs Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, **RIVERS, Elias L.** (Ed.), Newark/Delaware, 1986, pp. 73-84.

PAVENTI, Eza, “Albertine en cinq voix”, en *Jeu*, No. 83, 1997, pp. 70-74.

PAVIS, Patrice, “Textes et discours”, Chap. III et IV, en *Voix et images de la scène: Pour une sémiologie de la réception*, France, Presses Universitaires de Lille, 1985, pp. 35-60.

PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

RÉCANATI, François, *Les énoncés performatifs: contribution à la pragmatique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

ROBERT, Lucie, "L'impossible parole des femmes", en **DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 349 -376.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

RUIZ RAMÓN, Francisco, "Espacios dramáticos en 'La casa de Bernarda Alba'", en *Gestos*, No. I, 1986, pp. 87-100.

_____, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992.

RYNGAERT, Jean-Pierre, "Réalisme et théâtralité dans 'Les Belles-Sœurs' de Michel Tremblay", en *Co-Incidences*, Vol.1, No.3, Université d'Ottawa, novembre 1971, pp.3-12.

_____, "Faut-il faire parler le vrai monde?", en **DAVID, Gilbert, LAVOIE, Pierre**, (Dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, Québec, Éditions Lansman/Cahiers de théâtre Jeu, 1993, pp. 197-205.

SEARLE, John, R., "What is a Speech Act?", en **GIGLIOLI, Pier Paolo** (Ed.), *Language and Social Context*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1972, pp.136-154.

_____, *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

_____, y al., *(On) Searle on Conversation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins publishing company, 1992.

SMITH, Donald, "Michel Tremblay et la mémoire collective", en *Lettres Québécoises*, No. 23, automne 1981, pp. 48-56.

TREMBLAY, Jean-Louis, "À toi, pour toujours, ta Marie-Lou", en *Jeu*, No. 63, 1993, pp. 135-136.

TURBIDE, Roch, "Les secrets d'une mosaïque", en *Jeu*, No. 71, juin 1994, pp.97-103.

_____, "Michel Tremblay: Du texte à la représentation", en *Voix et images*, Vol. VII, No. 2, hiver 1982, pp.213-224.

TORRE, Esteban, "Literatura comparada (Revisión de un concepto)", en *Revista de Literatura*, Tomo LIX, No. 118, julio-diciembre 1997, pp. 365-384.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1978.

_____, *Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996.

USMIANI, Renate, "A Symphony of Frustrations: 'Les Belles-Sœurs'", en *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas & McIntyre Ltd., 1982.

VANDERVEKEN, Daniel, *Les actes du discours: Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1988.

VARELA JÀCOME, Benito, "Estructuras de la obra teatral (teoría)", en **DÍEZ BORQUE, José María** (Coor.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985, Parte III, Cap. V-IV-A, pp. 769-798.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, 1989.

_____, "Les mots de la tragédie", en *Jeu*, No. 68, septembre 1993, pp. 94-102.

_____, "À toi, pour toujours, ta Marie-Lou", en *Jeu*, No. 81, décembre 1996, pp. 181-182.

_____, *Une étude de À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Québec, Les éditions du Boréal, 1998.

VILCHES, María Francisca, "El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena", en *Acotaciones: Revista de investigación teatral*, No.1, julio-diciembre 1998, pp. 11-22.

WEISS, JONATHAN. M., *French Canadian Theater*, Boston, Twayne Publishers, 1986.

YNDURÁIN, Francisco, "'La casa de Bernarda Alba': ensayo de interpretación", en **DOMÉNECH, Ricardo** (Ed.), *'La casa de Bernarda Alba' y el teatro de García Lorca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, pp. 123-147.