

ACTANTES Y CONFLICTO EN *BODAS DE SANGRE*

Mario Miguel González

Sin ninguna pretensión de ser ortodoxos en relación a teorías, queremos presentar aquí algunos aspectos de un posible abordaje de la obra dramática en cuanto texto. Nos apoyaremos para esto en parte de nuestra tesis de doctorado sobre *Bodas de Sangre* (1), que pretendió, fundamentalmente, una determinación objetiva del conflicto dramático de la conocida tragedia lorquiana, dejando a un lado excesos de subjetividad y novelescas referencias a la persona, vida o muerte de Federico García Lorca. El resultado fue entonces la determinación no de un “modelo” estructural sino de una modalidad de análisis de una obra dramática. Posteriores aplicaciones — con la necesaria diversidad — a otras obras del género nos convencieron de la validez de nuestra aproximación, por si no bastara la prueba de su funcionalidad en nuestra tesis.

No será difícil para cualquier lector de *Bodas de Sangre* (2) determinar las *secuencias* (3) de la fábula *representadas* en la obra: todo el primer acto gira en torno al PEDIDO DE MANO de la Novia. En el segundo acto tienen lugar el ENCUENTRO de Leonardo y la Novia y la salida y regreso de la BODA, la preparación y ejecución de la FUGA de Leonardo y la Novia. En el tercero, la culminación de la FUGA enlaza con la MUERTE del Novio y de Leonardo. Sin embargo, queda claro que la función central de las tres últimas secuencias no está estrictamente *representada*: de la BODA, vemos el salir y el volver (hacia y de la iglesia); de la FUGA, su preparación y su culminación; de la MUERTE, la búsqueda y el lamento por los muertos. El hecho central, en los tres casos, está indiciado o ligeramente narrado, o sea, *no representado*. Así, las únicas secuencias *representadas* en su totalidad son el PEDIDO DE MANO y el EN-

(1) — “El conflicto dramático en *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca”, Universidade de São Paulo, 1972. Inédita.

(2) — GARCÍA LORCA, Federico: *Bodas de Sangre*, in *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1968, 14ª edición, p. 1171/1272.

(3) — Vide BREMOND, Claude: “La logique des possibles narratifs” in *Communications*, nº 8, Paris, Seuil, 1966, p. 60.

CUENTRO, cuya oposición semántica y equivalencia sintáctica es interesante destacar desde ya.

A su vez, el PEDIDO DE MANO, primera secuencia del tiempo representado de la obra, permite integrar las cinco secuencias de la fábula que se inician con anterioridad a ese tiempo. De esas cinco secuencias, las funciones inicial y central son narradas a lo largo del PEDIDO DE MANO; la función final aparece representada o semirrepresentada dentro de la referida secuencia. Así, el quedar viuda de la Madre, que vemos en el primer acto, es el final de la secuencia inicial de la fábula: la MUERTE del marido y del hijo mayor; igualmente, el NOVIAZGO de Leonardo y la Novia aparece ahora ya deshecho; en cambio el NOVIAZGO de la Novia y el Novio ha llegado a su etapa final; el CASAMIENTO de Leonardo y la Mujer aparece ya realizado; y hay indicios claros de que las RELACIONES entre la Novia y Leonardo continúan.

De esta manera, *Bodas de Sangre* está integrada por diez secuencias; la primera y la última llevarían la misma designación — MUERTE — demostrando el carácter cíclico-trágico de la obra. En medio, las ocho secuencias restantes tienen un denominador común: si les aplicamos el esquema actancial propuesto por Greimas (4) habrá casi siempre dos actores que pueden ser sujeto teniendo al otro como objeto.

Siguiendo la organización cronológica de la fábula tendríamos las siguientes secuencias:

- 1) MUERTE (del Padre y del hermano mayor del Novio)
- 2) NOVIAZGO (de Leonardo y la Novia)
- 3) NOVIAZGO (del Novio y la Novia)
- 4) CASAMIENTO (de Leonardo y la Mujer)
- 5) RELACIONES (de Leonardo y la Novia)
- 6) PEDIDO DE MANO
- 7) ENCUESTRO
- 8) BODA
- 9) FUGA
- 10) MUERTE

Aplicando a cada secuencia el conocido esquema greimasiano, tendremos:

(4) — Vide GREIMAS, A. J.: "Réflexions sur les modèles actanciels", in *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 172 y sgtes. Utilizamos la terminología según la traducción de Alfredo de la Fuente: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

1 — MUERTE

Sujeto = Madre

Objeto = Aniquilamiento

Destinador = Muerte del marido y del hijo mayor

Destinatario = Madre

Adyuvante = Los Félix

Oponente = Novio (= hijo)

2 — NOVIAZGO (de Leonardo y la Novia)

(a) Sujeto = Leonardo

Objeto = Novia

Destinador = Sociedad

Destinatario = Leonardo

Adyuvante = Inclinación

Oponente = Conveniencia socioeconómica

(b) Sujeto = Novia

Objeto = Leonardo

Destinador = Sociedad

Destinatario = Novia

Adyuvante = Inclinación

Oponente = Conveniencia socioeconómica

3 — NOVIAZGO (del Novio y la Novia)

(a) Sujeto = Novio

Objeto = Novia

Destinador = Sociedad

Destinatario = Novio

Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica

Oponente = Inclinación de la Novia

(b) Sujeto = Novia

Objeto = Novio

Destinador = Novia

Destinatario = Sociedad

Adyuvante = Inclinación del Novio

Oponente = Inclinación de la Novia

4 — CASAMIENTO (de Leonardo y la Mujer)

(a) Sujeto = Leonardo

Objeto = Mujer

Destinador = Suegra

Destinatario = Leonardo

Adyuvante = Inclinación de la Mujer + la Novia
Oponente = Inclinación de Leonardo

- (b) Sujeto = Mujer
Objeto = Leonardo
Destinador = Sociedad
Destinatario = Mujer
Adyuvante = Inclinación de la Mujer + la Novia
Oponente = Inclinación de Leonardo

5 — RELACIONES (de Leonardo y la Novia)

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Novia
Destinador = Inclinación
Destinatario = Leonardo
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Leonardo
Destinador = Inclinación
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

6 — PEDIDO DE MANO

- (a) Sujeto = Madre
Objeto = Novia
Destinador = Padre
Destinatario = Novio
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

- (b) Sujeto = Padre
Objeto = Novio
Destinador = Madre
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

7 — ENCUENTRO

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Novia
Destinador = Inclinación
Destinatario = Leonardo

Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Leonardo
Destinador = Inclinación
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

8 — BODA

- (a) Sujeto = Novio
Objeto = Novia
Destinador = Padre
Destinatario = Novio
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Novio
Destinador = Madre
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación del Novio + Conveniencia socioeconómica
Oponente = Inclinación de la Novia

9 — FUGA

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Novia
Destinador = Inclinación
Destinatario = Leonardo
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

- (b) Sujeto = Novia
Objeto = Leonardo
Destinador = Inclinación
Destinatario = Novia
Adyuvante = Inclinación
Oponente = Sociedad

10 — MUERTE

- (a) Sujeto = Leonardo
Objeto = Muerte
Destinador = Leonardo

Destinatario = Novio
Adyuvante = Los Félix
Oponente = Familia del Novio

- (b) Sujeto = Novio
Objeto = Muerte
Destinador = Novio
Destinatario = Leonardo
Adyuvante = Familia del Novio
Oponente = Los Félix
- (c) Sujeto = Madre
Objeto = Aniquilamiento
Destinador = Muerte del Novio
Destinatario = Madre
Adyuvante = Sociedad
Oponente = ————
- (d) Sujeto = Novia
Objeto = Aniquilamiento
Destinador = Muerte del Novio
Destinatario = Novia
Adyuvante = Sociedad
Oponente = ————
- (e) Sujeto = Mujer + Suegra
Objeto = Aniquilamiento
Destinador = Muerte de Leonardo
Destinatario = Mujer + Suegra
Adyuvante = Sociedad
Oponente = ————

Determinados así los esquemas en que podemos disponer los actores de *Bodas de Sangre*, queremos proponer una clasificación de dichos esquemas que nos permita determinar los conflictos dramáticos presentes en la obra; también será interesante determinar los factores identificables en los diferentes esquemas y que producen la necesidad, anulación o posibilidad de desarrollo de cada situación.

Esquemas de tipo A

Agrupamos bajo esta designación los esquemas que presentan el mismo actor para las funciones de destinador y adyuvante. En ellos, son reversibles el sujeto-destinatario y el objeto, sin que nada se altere. Tales serían los esquemas:

- 5 (a) y 5 (b) — RELACIONES
7 (a) y 7 (b) — ENCUENTRO
9 (a) y 9 (b) — FUGA

En una rápida retrospectiva, queda claro que:

- a) se trata siempre de secuencias cuyos sujetos son Leonardo o la Novia;
- b) el adyuvante y el destinador son siempre la “inclinación” (5);
- c) el oponente es, invariablemente, el mismo: la sociedad;
- d) la posibilidad de sustitución de un sujeto nominado individualmente (Leonardo) por un sujeto sometido a la necesidad de cumplir una función social (la Novia) y viceversa, se nos hace inmeditamente violenta, por así decirlo; o mejor, trágica, en estricto lenguaje dramático;
- e) hay una continuidad de acontecimientos (Relaciones — Encuentro — Fuga) que demuestra el desarrollo de una macrosecuencia dramática, cuyos acontecimientos no están bautizados por canon social alguno.

Esquemas de tipo B

Serán agrupables también los esquemas en que, al contrario del caso anterior, aparece una diametral oposición entre el adyuvante y el destinador, a pesar de que sujeto y objeto son reversibles sin más alteraciones. Esto se da en los esquemas:

- 2 (a) y 2 (b) — NOVIAZGO (Leonardo)

Hay que advertir un factor importante en ambos esquemas: la identidad del destinador y el oponente que, de antemano, nos lleva a pensar en la imposibilidad de realización plena de la secuencia; mucho más cuando — en lo semántico — ésta tiene carácter social y es precisamente la “sociedad” el actor desdoblado en funciones opuestas.

Esquemas de tipo C

Podemos agrupar aquí los esquemas en que el adyuvante es tan sólo parcialmente homogéneo al destinador, pues sufre la interferencia de un factor extraño; semánticamente, se trata de destinadores en función social, o de la sociedad como tal y de adyuvantes en que lo

(5) — Hemos tomado esta designación del propio texto de la obra de García Lorca (op. cit., p. 1246) para indicar la fuerza individual que no siempre está de acuerdo con la convención social.

social (Padre, Madre, Novia, la conveniencia socioeconómica) coexiste con un factor individual (la inclinación del Novio o de la Mujer); esto, evidentemente, es ya un indicio de conflicto básico que contamina la secuencia. Es el caso de los esquemas:

- 3 (a) y 3 (b) — NOVIAZGO (Novio)
- 4 (a) y 4 (b) — CASAMIENTO
- 6 (a) y 6 (b) — PEDIDO DE MANO
- 8 (a) y 8 (b) — BODA

En estas secuencias, se advierte que:

- a) nunca es posible sustituir, sin más, el sujeto-destinatario por el objeto en dos esquemas correlativos (a) y (b);
- b) en todos los casos, el sujeto-destinatario o el objeto está en función de oponente, al menos parcialmente; lo cual parece frustrar “a priori” la realización plena de la secuencia;
- c) siempre, si la inclinación del sujeto o del destinatario es adyuvante, la inclinación del objeto es oponente; y si la inclinación del objeto es adyuvante, la del sujeto o del destinatario es oponente; lo cual refuerza la predeterminación de imposibilidad;
- d) las secuencias 3, 6 y 8 establecen una continuidad de acontecimientos sociales (Noviazgo — Pedido de mano — Boda) que equivale a otra macrosecuencia paralela y opuesta a la que veíamos en los esquemas de tipo A; estas tres secuencias tienen como objetos, siempre, actores definidos por su función social: el Novio o la Novia;
- e) queda así al margen el hecho social (Casamiento), uno de cuyos sujeto/objeto no es función social sino individuo.

Esquemas de tipo D

Reunimos aquí los esquemas que, sin presentar al sujeto como destinatario, se corresponden paralelamente en torno a un mismo objeto de la siguiente manera:

(a)	(b)
Destinador/Sujeto	Destinatario
Adyuvante	Oponente
Oponente	Adyuvante
Destinatario	Destinador/Sujeto

Es el caso de los esquemas 10 (a) y 10 (b) — MUERTE (sujetos: Leonardo y el Novio) Allí advertimos que hay un equilibrio o, me-

jor, equivalencia de fuerzas que llevará a la anulación mutua de los sujetos/destinatarios, destinatarios de la acción contraria.

Esquemas de tipo E

Finalmente, cabe agrupar los esquemas en que no ha sido posible determinar un actor o grupo de actores para el papel de oponente. Tales son los esquemas: 10 (c), 10 (d), 10 (e) (sujetos: la Madre, la Novia y la Mujer + la Suegra) En todos ellos hay una identidad sujeto/destinatario.

Hemos omitido en esta clasificación el esquema de la secuencia 1 — MUERTE, pues su función, como ya insinuábamos, es de punto de llegada y partida, al mismo tiempo: la situación inicial de una mujer cuyo marido muere en riña de familias y que queda con un hijo y encinta es la misma con que termina *Bodas de Sangre*, si pensamos en la Mujer de Leonardo.

Pasemos ahora a determinar los factores que se hacen evidentes en los esquemas propuestos y que condicionan la evolución de los acontecimientos de cada secuencia.

Factores A (de *Anulación* de los efectos de la secuencia):

A — 1 = la identidad del objeto y del oponente, tal cual aparece en los esquemas 3 (a), 4 (b), 6 (a) y 8 (a)

A — 2 = la identidad del sujeto, oponente y destinatario, como vemos en 3 (b), 4 (a) y 8 (b)

A — 3 = la identidad del destinador y oponente, como en 2 (a) y 2 (b)

A — 4 = la identidad del oponente y destinatario, como en 6 (b).

Factores N (de *Necesidad* de realización de la secuencia):

N — 1 = Equivalencia de actantes en torno a un mismo objeto, sin que haya identidad sujeto/destinatario. Así en 10 (a/b)

N — 2 = Ausencia de oponente unida a identidad de sujeto y destinatario, como vemos en 10 (c), 10 (d) y 10 (e)

Factores P (de *Posibilidad* de realización de la secuencia) En *Bodas de Sangre* no podemos hablar de factores de posibilidad, pues sólo encontramos valores absolutos de anulación o necesidad, lo que configura el carácter trágico de la obra. Con todo, hay tres secuencias en que el factor de anulación no existe desde el punto de vista sintáctico: son ellas 5 — RELACIONES, 7 — ENCUENTRO y 9 —

FUGA; pero la anulación viene a aparecer en lo semántico, al permitirse la alternancia de sujetos de especie diferente (individuo/sociedad)

Veamos ahora las consecuencias que la interrelación de los esquemas apuntados — cargados de los factores mencionados — tiene en *Bodas de Sangre*. Como hemos dicho, *Bodas de Sangre* empieza donde acaba; la situación definida en el esquema 1 — MUERTE difiere de la situación final en que, en ésta, para la Madre ha desaparecido el oponente que la salvaba del aniquilamiento: un hijo; pero queda implícito que se inicia un nuevo e idéntico conflicto, pues la Mujer pasaría sin violencias a ser definida como Madre en esquema semejante al que abre la fábula de la obra. A esa situación inicial se suceden dos acontecimientos: uno frustrado en sí mismo, el NOVIAZGO de Leonardo y la Novia (esquema de tipo B, viciado de un factor A — 3 que lo anula “a priori” sintácticamente; y más aún, hay una contradicción semántica pues se trata de un acto social al que la Sociedad se opone) El otro acontecimiento subsiste pues se trata de un acto social — CASAMIENTO — al que se opone tan sólo la inclinación de uno de los individuos que lo realizan; con todo, la presencia de factores A — 1 o A — 2 frustra cualquier proyección positiva del acontecimiento. Fuera de estas dos secuencias no progresivas, encontramos dos macrosecuencias paralelas:

- 1) RELACIONES — ENCUENTRO — FUGA
- 2) NOVIAZGO — PEDIDO DE MANO — BODA

En la primera serie, se trata de esquemas de tipo A, o sea, con absoluta identidad del destinador y adyuvante; y son los únicos esquemas no viciados de factores de anulación o irreversibles por factores de necesidad; el obstáculo es de tipo semántico, como ya señalábamos: el intercambio posible del sujeto-individuo (Leonardo) por el sujeto social (Novia) en actos no canonizados socialmente dará fuerza definitiva al oponente Sociedad para impedir la realización plena de la serie. Por otro lado, ese mismo actor — la Sociedad — domina los papeles de destinador y adyuvante de la serie paralela, si bien la interferencia de un factor extraño (la inclinación individual) en el adyuvante de todos los esquemas de la serie los distingue como de tipo C. Además, la serie presenta esquemas cargados de factores de anulación: A — 1 en 3 (a), 6 (a) y 8 (a); A — 2 en 3 (b) y 8 (b); A — 4 en 6 (b) Y, finalmente, en lo semántico nos damos con la no posibilidad de intercambio de los sujetos sociales (Novio — Novia) de esquemas paralelos definidos como actos sociales propios de esos sujetos (Noviazgo, Boda) O sea, ambas macrosecuencias llevan en sí las marcas de la ruina de sus actores, esto es, son trágicas.

Y la tragedia culmina en la destrucción mutua de los dos sujetos cuyo objeto (la Novia) era tanto objeto como sujeto en ambas series: Leonardo y el Novio se matan mutuamente no sólo por un recurso dramático del autor, sino por una necesidad lógica de la sintaxis de *Bodas de Sangre*. Eso se manifiesta en la caracterización D de los esquemas 10 — MUERTE (a) y (b) y en el factor N — 1 que los contamina. Estas muertes aniquilan el resto de los personajes: sin Novio no tienen sentido la Novia, ni la Madre; sin Leonardo desaparecen la Mujer y la Suegra; y no hay oponente capaz de atenuar la destrucción. Es el factor N — 2 definiendo los esquemas de tipo E que cierran el drama.

Por último, la esquematización de la obra nos permite trazar las líneas de los tres conflictos simultáneos que se desarrollan:

En primer lugar, una lectura superficial — aunque no imposible — de la obra nos llevaría a determinar la macrosecuencia NO-VIAZGO — PEDIDO DE MANO — BODA como de sentido protagónico; en ese caso, al propósito del Novio se opondría la astucia de Leonardo que acaba destruyendo la posibilidad del hogar armónico con que sueña el Padre y que vengaría la soledad de la Madre; sin embargo, en dichas secuencias, además de presentarse factores de anulación, nos damos con una heterogeneidad de actores en el papel de adyuvante en que a la inclinación de uno solo de los sujetos se suma lo social con un sentido parcial: el de la conveniencia socioeconómica del relacionamiento Novio — Novia, factor claramente aludido en la obra y que ya había actuado para separar a Leonardo y la Novia. Todo esto constituye un vicio radical de la secuencia cargada, como ya vimos, de contradicciones a nivel sintáctico. De allí que entendamos este conflicto (el del Novio burlado y su venganza) como aparente; quizás el único conflicto existente en la noticia de periódico que — se dice — llevó a Lorca a escribir *Bodas de Sangre*.

Por otro lado, si confrontamos la anterior macrosecuencia con la de RELACIONES — ENCUENTRO — FUGA, la primera cosa que vemos es la presencia de un actor en función de sujeto en ambas series: la Novia; esto prueba que ella es protagonista de un drama de personaje propio, de un conflicto interior donde lucha entre ser sólo una mujer (lo que se le niega “a priori” pero hacia donde es arrastrada) o someterse al papel de Novia a que la sociedad la condena.

Para terminar, esta última macrosecuencia se esquematiza con absoluto equilibrio, a través de la distribución de las mismas funciones a los mismos actores en sus tres etapas, sin la menor violencia sintáctica. Sin embargo, en el orden semántico, la posibilidad de intercambio de dos sujetos de orden diverso (Leonardo: individuo y la Novia: función social) abre las puertas de lo trágico. Leonardo

protagoniza el drama de sus posibilidades de individuo estrellándose contra la inmovilidad de las funciones sociales; su lucha consiste en querer — como un nuevo Orfeo — salvar a la Novia de un infierno que ahora tiene mucho de sartreano; es el infierno ante el que la Novia se ve la mañana de la boda: las cuatro paredes que echan fuego, donde se consumió su madre. En esa empresa Leonardo debe ser aniquilado. Como apuntamos en este caso, todos los conflictos están expresos con rica multiplicidad en el nivel metafórico de *Bodas de Sangre*. Pero eso bien puede quedar para otra oportunidad.