



Módulo 5

5.2. TRAGEDIAS LORQUIANAS

Por **Encarna Alonso Valero**

Profesora del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada

Si hasta este momento García Lorca había frecuentado en su producción teatral los géneros menores, vagamente reconocidos y a menudo desprestigiados, con *Bodas de sangre* esa trayectoria va a cambiar y va a integrarse en la corriente central de la tragedia. Pero, como siempre en esta etapa de la producción teatral lorquiana, hay una corrección del modelo, un asomarse a los márgenes (en este caso, un modo de actualización de la tragedia). Por tanto, la supuesta retirada de lo marginal y poco frecuentado para dirigirse hacia lo céntrico y dominante sólo se lleva a cabo en cierto sentido, pues también en este caso se va Lorca a los márgenes y a la corrección del modelo. Se trata de una constante en la obra teatral de Lorca: cada una de sus producciones modifica las normas habituales del teatro de su tiempo aunque sin llegar a producir una quiebra frontal. Sus experimentos consisten en generar diferencias, no solamente con respecto de los códigos que forman el horizonte de expectativas del público sino también en el interior de sus producciones, cada una de las cuales modifica la anterior (Fernández Cifuentes, 1986: 135-140).

El estreno de *Bodas de sangre* en Madrid, en 1933, va a suponer su consagración como autor teatral, sobre todo después de sus exitosas representaciones en América, cuyos ecos habían llegado a España.

En principio, la pieza estaba pensada como la primera de una trilogía de tragedias a la que seguiría *Yerma*. La tercera obra, aunque anunciada en distintas declaraciones del autor, no pasó de proyecto.

Para construir esta tragedia, toma como base García Lorca un suceso real ocurrido unos años atrás en Níjar (Almería). Con ese punto de partida, la obra nos muestra a dos familias campesinas que preparan la boda de sus hijos; a su vez, la Madre del Novio (todos los nombres, salvo uno, no son nombres propiamente dichos sino relaciones familiares) vive obsesionada por el odio a la familia Félix, que mataron a su marido y a uno de sus hijos. La Novia, que no está enamorada del Novio, ama a Leonardo Félix, el único personaje de la obra que tiene nombre propio y que, aunque casado, también está enamorado de ella. El día de la boda ambos huyen. La Madre y el Novio, que los persiguen para lavar su honra, les dan alcance y el Novio y Leonardo se acaban matando entre sí.

La trama se resuelve como tragedia porque está regida por un destino ciego que escapa a la voluntad de los personajes, que actúan sin tomar decisiones y sin libertad, impulsados por ese *fatum*.

En el desarrollo de ese destino implacable, el motivo y el recurso formal más importante es el de la repetición (Fernández Cifuentes), que aparece en cada noticia que se nos da del pasado a la



vez que nos señala qué va a ocurrir inevitablemente en el futuro. La repetición es un ejercicio ritual y, desde el primer momento, los personajes son definidos por su relación familiar, no son individuos sino nudos de una red familiar, y su función en el texto está determinada por una serie de hechos y circunstancias familiares cuyo destino es la repetición.

Del mismo modo, el lenguaje y la comunicación entre los personajes están desde el primer momento marcados también por la repetición, nos ofrece noticias de lo que fue y lo que será, dentro de ese esquema de repetición y no de hechos puntuales. Los dos hechos centrales de la obra, la boda y la muerte, se asocian ya desde el comienzo a ese esquema. Así, el lenguaje, las palabras, hablar y decir, son siempre instrumentos de la fatalidad, mensajes de la inevitable repetición y de la muerte.

El tiempo de la obra responde a esa estructura y ya en el primer acto se instaura la repetición como el motivo y el recurso formal fundamental de la obra. La propia composición de los cuadros responde a esa estructura porque en ellos se reiteran los mismos hechos y los mismos mensajes. Encontramos nombres (o su ausencia, su hueco) como Novio, Madre, Muchacha, en una indeterminación que ejerce una función similar a la de las máscaras o los títeres, en este caso bajo la noción general de cierta relación familiar. Leonardo es la excepción: el nombre propio lo distingue, le concede una individualidad y una peculiaridad.

También nos ofrece el lenguaje desde el primer momento noticia sobre el tiempo, nos anuncia que el presente al que asistimos no forma parte de una concepción lineal y no es, por tanto, irrecuperable sino, al contrario, retorno y repetición. El lenguaje interviene, junto al transcurso de los acontecimientos, para proporcionar al espectador otra doble percepción del tiempo: por una parte, el tiempo sensiblemente concreto de la representación, que el espectador puede cronometrar; por otra, la noticia verbal de que ese presente no es un transcurso irrecuperable sino una nueva reproducción del pasado, un accidente cuyo origen y cuyo destino es la repetición; a la vez un acontecimiento concreto y una forma general de acontecer que no se distingue de otras – pasadas, futuras- más que en insignificantes variaciones (Fernández Cifuentes). Pero en la concepción del retorno que propone García Lorca, repetir no es obligatoriamente añadir una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia.

En diciembre de 1934 se estrenó en Madrid *Yerma*, la segunda de las tragedias lorquianas, por la compañía de Margarita Xirgu.

Dice Lorca en 1934 que «*Yerma* es la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes y coros, como han de ser las tragedias».

Siguiendo el modelo de la tragedia clásica, la trama y los datos geográficos casi han desaparecido, de manera mayor que en *Bodas de sangre*. *Yerma* vive obsesionada con tener un hijo que no llega, lo que sucede ante la indiferencia de su marido, Juan, que no desea descendencia, y el recuerdo de Víctor, por el que *Yerma* se siente atraída desde hace años. Ayudada por la Vieja Pagana, lleva a cabo un rito de fecundación, tras el cual tiene una fuerte discusión con su marido. Tras el intento de Juan de mantener relaciones sexuales con ella tras haberle dicho que no quiere tener hijos, *Yerma* lo mata.

Un MOOC sobre

Fernando Loda



De nuevo, nos encontramos con un destino ciego y con el motivo de la honra (aquí, la imposibilidad de Yerma de abandonar a su marido o de tener relaciones con otro), que en este caso se pone al servicio de la fatalidad.

Las pocas referencias que hay en el texto, más que establecer unas coordenadas geográficas o sociales, tienden a borrarlas y a dificultar su ubicación. Lo mismo ocurre con el lenguaje, que se ve en la obra despojado de expresiones o acentos. Pero el despojamiento no se reduce a esas marcas geográficas: también se adelgaza su función semántica, como instrumento de transmisión de hechos o relatos. En las intervenciones de los personajes, casi nunca se cuenta algo que esté sucediendo o haya sucedido, a pesar de que no hay más acción que el lenguaje y lo que los personajes dicen o callan. Toda la obra se centra en la búsqueda o la necesidad de las palabras o, como reverso, en su negación. Los acontecimientos fundamentales de la obra no son hechos o acciones sino palabras, que no son instrumentos para comunicar sino para hacer o deshacer.

Desde el principio de la obra, la esterilidad aparece asociada al silencio y la fertilidad a las palabras, no de manera metafórica sino determinante: Yerma, para quedarse embarazada, busca continuamente las palabras de su marido, que al negárselas le niega también la posibilidad de procrear. El propio nombre de Yerma nos muestra la marca que supone el lenguaje, la información que nos da desde el primer momento sobre el inevitable destino de la protagonista. Las palabras son durante toda la obra el foco de atención de los espectadores, que ven cómo Yerma pasa desde la petición de lenguaje (a su marido, a la Vieja Pagana, a Víctor) hasta la petición de silencio definitivo. La acción final, en la que Yerma mata a su marido y con ello asume de manera definitiva su imposibilidad para procrear («Yo misma he matado a mi hijo», repite al final de la obra), es el resultado del fracaso de las palabras, el reconocimiento de su ausencia definitiva (Fernández Cifuentes, 1986: 163-181).



Un MOOC
sobre

Federico García Lorca



Bibliografía

Alonso Valero, Encarna, *La tragedia del nacimiento. El teatro de Federico García Lorca*, Granada, Atrio, 2008.

Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

García Lorca, Federico, *Yerma*, ed. Miguel García, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

García Lorca, Federico, *Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza, 1998.

García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, ed. Mario Hernández, Madrid, Alianza, 2012.

