



Módulo 5

5.3. BODAS DE SANGRE Y YERMA

Por Claudio Castro Filho

Investigador posdoctoral, Universidad de Coimbra

Hay algo que, a falta de otro nombre, llamaremos el sentimiento trágico de la vida, que lleva tras sí toda una concepción de la vida misma y del universo, toda una filosofía más o menos formulada, más o menos consciente. Y ese sentimiento pueden tenerlo, y lo tienen, no sólo hombres individuales, sino pueblos enteros.
(Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*)

Bodas de sangre y *Yerma* cristalizan el proyecto lorquiano de acercamiento poético a la tragedia griega. Así pues, más que recuperar la forma de aquel género antiguo que sirvió de cimiento al teatro occidental, las tragedias de Lorca parecen volcarse sobre la esencia filosófica que latía en los dramas de Esquilo, Sófocles y, sobre todo, Eurípides (véase Carmona Vázquez 2003). Cuando, parafraseando a Goethe, Lorca habla sobre el duende —ese «poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica» (García Lorca OC III: 151)—, el poeta andaluz aclara que dicho «espíritu oculto de la dolorida España» (150) es una cuestión «de sangre; de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto» (151). Recordemos que las obras de Lorca inmediatamente anteriores a esas dos tragedias andaluzas fueron verdaderos ejercicios de vanguardismo dramático (su teatro del porvenir), con lo cual hay que sospechar de un supuesto regreso a las formas clásicas.

En ese sentido, el duende lorquiano (quizás su mejor elaboración teórica sobre el sentimiento trágico) expone con claridad la dialéctica que subyace tras su concepción de lo trágico: la viejísima cultura, pero recreada aquí y ahora. En realidad, ese aparente shock entre tradición y vanguardia se recruta en la producción (no solo dramático, sino también lírica) de García Lorca desde finales de los veinte, cuando pone en marcha el proyecto de su llamada «nueva manera espiritualista» (García Lorca OC III: 1080). Es decir, el regreso de Lorca a las formas trágicas, tras un tremendo esfuerzo de deconstrucción del drama aristotélico, equivale a su abandono del verso



libre para retornar a formas poéticas como el soneto, planteando el «problema de la falta de libertad como condición de posibilidad de la auténtica libertad» (Alonso Valero 2005: 301).

Los argumentos o temas centrales de *Bodas de sangre* y *Yerma* son trágicamente complementarios: ambas las obras bucean en la naturaleza femenina, representando a mujeres que se enfrentan a un entorno campesino opresor, contra el cual afirman la verdad del instinto y, por doquier, la pasión en cuanto auténtica experiencia de individuación, amor y libertad. Los dos desenlaces trágicos resultan de la desventura de bodas arregladas por acuerdos patriarcales, que ponen las condiciones económicas familiares por delante del amor: la Novia de *Bodas* se casa con un Novio a quien no le quería, renunciando a Leonardo, su pasión de juventud; Yerma, en la obra homónima, se casa con Juan, pese al deseo que desde niña nutre por Víctor. En cambio, las actitudes de cada heroína ante el matrimonio impuesto serán diametralmente opuestas. La Novia de *Bodas*, durante la mismísima fiesta de los esponsales, huye con su verdadero amor, y así lo asume:

NOVIA. ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia.*) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡ójyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (García Lorca OC II: 472)

El desgarrado lamento de la Novia (Novio y Leonardo acaban ambos muertos, tras un fatal ajuste de cuentas) expresa la dimensión trágica del verdadero sentimiento en Lorca, formando parte de lo que hay de más recóndito e instintivo en la naturaleza humana. A dicha inclinación anímica los griegos antiguos llamaban *daimon* [la divinidad], pero en el glosario filosófico lorquiano igual caben las ideas de *Trieb* [pulsión, impulso] de Nietzsche o de *Unheimlich* [lo siniestro] de Freud (véase Alonso Valero 2005: 111-136; 2008: 139-141).



Si la Novia de *Bodas* no hace más que asumir lo insalvable que sería resistirse a una fuerza desmesurada que la arrastra como un golpe de mar, Yerma, en cambio, estaría dispuesta a conformarse toda una vida al lado de Juan. Para la heroína de la segunda tragedia de Lorca, la plenitud amorosa se concreta ante todo en la experiencia de la maternidad. Pero los años pasan, el embarazo no viene y queda en entredicho la infertilidad como una especie de síntoma o sino trágico de un matrimonio contranatural, es decir, pautado en bases distintas a las del auténtico sentimiento:

YERMA. (*Fuerte.*) Marchita sí, ¡ya lo sé! ¡Marchita! No es preciso que me lo refriegues por la boca. No vengas a solazarte, como los niños pequeños en la agonía de un animalito. Desde que me casé estoy dándole vueltas a esta palabra, pero es la primera vez que me la dicen en la cara. La primera vez que veo que es verdad. (García Lorca OC II: 524)

A lo largo del drama, la frustración maternal de Yerma crece como una arrasadora ola en tarde de tormenta. Ante la conformidad de Juan con un matrimonio sin hijos —«Sin hijos la vida es más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos.» (525)—, la desesperación de la heroína llega al colmo de convertirla en la asesina de su marido, matando, en plan simbólico, a su propia descendencia: «¡Yo misma he matado a mi hijo!», dice ella antes que baje el telón, quizás haciendo eco de voces añejas de la tragedia clásica (véase Castro Filho 2016).

Ya sea enfrentándose al deseo inexorable (como lo hace la Novia) o ahogándose en la propia frustración (Yerma), la fatalidad encuentra en la muerte su desenlace trágico y ambas las heroínas acaban por adentrarse «en lo más oscuro del pozo» (véase Degoy 1999). Pero recordemos lo que nos ha dicho Lorca sobre la lucha con el duende: si es cierto que lo trágico proviene de voces antiguas, también es cierto que solo se hace presente si se lo crea aquí y ahora. La dimensión trágica que cimienta los dramas femeninos de Lorca forma parte, por lo tanto, de un proyecto modernizador de la tragedia, de ahí que tengamos que llevar en cuenta el impacto del pensamiento moderno en su literatura.

En ese sentido, la tragedia lorquiana es ante todo la tragedia de la finitud, una especie de eco del sentimiento trágico intuido por Miguel de Unamuno y que conlleva, por doquier, el escándalo ante la muerte: «Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí?; y si muero, ya nada tiene sentido» (Unamuno



2005: 137). A través de Unamuno habla toda una moderna constelación filosófica ocupada en el problema de lo trágico, es decir, una «concepción de la experiencia trágica, próxima a Kierkegaard y a Schopenhauer, como tensión sin salida posible y eterna lucha de fuerzas contrarias» (Alonso Valero 2008: 119).

No es casualidad que dicha problemática se concrete, en las tragedias de Lorca, alrededor del amor, de la lucha entre su plenitud y su incumplimiento, ya que, según Unamuno (2005: 274), «hay, sin duda, algo de trágicamente destructivo en el fondo del amor, tal como en su forma primitiva animal se nos presenta, en el invencible instinto...». El filósofo dice más: «El amor es hermano, hijo y a la vez padre de la muerte, que es su hermana, su madre y su hija» (275). La perplejidad ante la finitud humana conlleva un par de respuestas filosóficas por parte de Unamuno, una de ellas la valoración ética de la descendencia, de los hijos en cuanto parte y prolongación del yo (154), una especie de afirmación del yo con la que la conciencia se impone a la muerte. Así pues, la radicalidad de la propuesta trágica de Lorca cobra un nuevo peldaño de complejidad, ya que la imposibilidad de descendencia se halla en el eje de sus tragedias andaluzas.

Más allá de lo trágico (o, quizás, en el centro mismo de la problemática trágica), *Bodas de sangre* y *Yerma* atestiguan el compromiso de Lorca con la cuestión femenina. *Grosso modo*, podríamos decir que lo femenino, en Lorca, obedece a un único arquetipo, el de la mujer en posesión de su deseo, que se desarrolla a lo largo de toda su obra dramática. Esa verdadera investigación poética sobre la individuación femenina finca sus raíces en la herencia romántica de la literatura de García Lorca (la cuestión del eterno femenino en la poesía de Goethe, por ejemplo) y halla en los modelos trágicos sus ejemplares mejor conseguidos.

Podemos comprender el papel central que juega lo femenino en el teatro de Lorca por dos vertientes, la social y la filosófica. Desde el punto de vista social o sociológico, el cuestionamiento del rol de la mujer en la sociedad es una constante en la obra de Lorca y retrocede a las raíces judío-cristianas del patriarcado occidental, de ahí poemas como «Thamar y Amnón» en el *Romancero gitano* (García Lorca OC I: 451-454). No será mera casualidad que dicha reivindicación estuviera patente en la literatura y el pensamiento español desde el siglo anterior: otro célebre granadino, Ángel Ganivet, al abordar el problema de la crisis de la nación a las vísperas de aquel fatídico Desastre del 98, anteveía la liberación de la mujer como un posible marco de modernización de España, es decir, un salto de «lo eterno femenino» a «la mujer con voluntad» (Ganivet 1996: 161).

Un MOOC sobre

Federico García Lorca



Si bien el entorno rural representado por Lorca en *Bodas y Yerma* funciona como una perfecta ilustración del papel secundario que juega la mujer en la tradición patriarcal, hay una dimensión filosófica todavía más profunda en su feminismo y, por consiguiente, en la relación que establece el autor entre lo femenino y lo trágico. La voz femenina, en las tragedias de Lorca, es ante todo la voz del otro y de lo otro. Esa especie de otredad absoluta, concentrada por metonimia en la figura femenina, requiere por lo tanto un lenguaje particular, que plasme una «manera de entender el mundo de otro modo» (Rodríguez 1994: 56). Así pues, el teatro de Lorca propone un desplazamiento del lenguaje hacia los márgenes, lo que conlleva desplazar a los seres marginados de un lugar de silencio a una esfera de plena audición. De ahí que en un sinnúmero de ocasiones las tragedias lorquianas se pauten en un lenguaje de ruptura del silencio:

YERMA. ¡Y qué me vas a decir que ya no sepa!

VIEJA. Lo que ya no se puede callar. Lo que está puesto encima del tejado... (García Lorca OC II: 523)

Ese constante juego del lenguaje, entre lo decible y lo indecible, y que tiene en la mujer la protagonista de una discursividad marginada, está por lo tanto en el eje de la mirada trágica lorquiana:

Ni la homosexualidad, ni el proletariado, ni la mujer (la explotación en general; y sus secuelas: la marginación, etc.) han tenido nunca su propio lenguaje [...]. De ahí la importancia de la noción de creación en Lorca: la creación de un lenguaje que nunca había existido... (Rodríguez 1994: 80)

Ese constante desplazamiento de las voces periféricas y marginadas al centro de la acción también se hace notar en la manera como el autor reinterpreta sus bases filosóficas, de ahí que el *Übermensch* [Superhombre] de Nietzsche, una de las fuentes de la cosmovisión trágica de Lorca, se convierta, sobre sus tablas, en una «Supermujer». El impacto de la filosofía trágica de Nietzsche sobre las vanguardias españolas es tremendo, pero es especialmente importante en la Generación del 27 (véase Sobejano 1967). En el sentimiento trágico lorquiano, la «voluntad de poder» que se inserta en el ADN de sus heroínas cumple, en cierto modo, con la propuesta dionisíaca que cimienta la problemática (estética y moral) de la tragedia, así definida por el filósofo alemán:



Un MOOC
sobre

F
e De ió
f ercín
Lorca



El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose en su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga de ese afecto —así lo entendió Aristóteles—: sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer que incluye en sí también el placer de destruir... (Nietzsche 2006: 78)

El espectáculo de la muerte —escenificado mediante el asombro y el escándalo— tiene en las tragedias de Lorca un profundo sentido de celebración de la vida o, mejor dicho, de la vitalidad. La potencia trágica de *Bodas de sangre* y *Yerma* rápidamente las convirtió en obras clave del canon lorquiano. De ahí que esas tragedias formen parte de nuestro reciente imaginario artístico (sobre todo a partir de la Transición española). ¿Cómo escribir una historia de la puesta en escena contemporánea sin aludir a la *Yerma* de Víctor García y Nuria Espert? ¿Cómo escribir una historia del cine o de la danza española dejando de fuera a las *Bodas* de Carlos Saura y Cristina Hoyos? En definitiva, en las tragedias andaluzas (que, más adelante, cobrarán dimensión política con *La casa de Bernarda Alba*) Lorca alcanza la esencia dramática de lo que hasta hoy consideramos un teatro auténticamente lorquiano.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

 **abiertaUGR**
la formación abierta de la UGR





BIBLIOGRAFÍA

Alonso Valero, E. *La tragedia del nacimiento: el teatro de Federico García Lorca*. Granada: Atrio, 2008.

_____. *No preguntarme nada: variaciones sobre tema lorquiano*. Granada: Atrio, 2005.

Carmona Vázquez, A. *Coincidencia de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*. Alcañiz, Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos, Editorial del Laberinto, 2003.

Castro Filho, C. *Eu mesma matei meu filho: poéticas do trágico em Eurípides, Goethe e García Lorca*. Coimbra, São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume, 2016.

Degoy, S. *En lo más oscuro del pozo: figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Granada: Miguel Sánchez, 1999.

Ganivet, A. *Granada la bella*. Edición de Fernando García Lara. Granada: Diputación de Granada, Fundación Caja Granada, 1996.

García Lorca, F. *Obras completas II*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.

_____. *Obras completas I*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

_____. *Obras completas III*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

Nietzsche, F. *Ecce homo: cómo se llega a ser lo que se es*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2006.

Rodríguez, J. C. *Lorca y el sentido: un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal, 1994.

Un MOOC
sobre

F
e De rio f eria loda



Sobejano, G. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.

Unamuno, M. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Edición de Nelson Orringer. Madrid: Tecnos, 2005.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

 **AbiertaUGR**
la formación abierta de la UGR

