

Introducción

Al responder a una entrevista periodística con motivo del estreno de *Bodas de sangre*, García Lorca declaró en el *Heraldo de Madrid*: "Es la primera obra de una trilogía dramática de la tierra española".¹

Es decir, en el momento de estrenar la primera de estas obras, el autor tenía en mente la creación de otras dos, ligadas como *Bodas...* a la idea de la tierra. A medida que el autor evolucionaba en su concepción política fue desapareciendo de sus obras el carácter primigenio de tragedia de la tierra, de fuerzas oscuras ligadas al accionar humano y superiores a él, para abrirse a una concepción de responsabilidad social e individual de los mismos hechos. Pero en las tres obras que constituían el esquema inicial quedaron elementos comunes que permiten considerarlas una trilogía. Estas obras son: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

Sabemos que, en la Grecia clásica, los dramaturgos no elaboraban obras aisladas sino tetralogías, que debían ser presentadas al concurso anual de selección; estos grupos dramáticos estaban constituidos por tres tragedias y una comedia, y la unidad se basaba en la descripción del arco de una vida y su trascendencia, del cumplimiento de un destino en presencia

¹ *Heraldo de Madrid*, 11 de julio de 1933.

de los dioses y ante la colectividad, la consecuente reflexión y el restablecimiento del orden en la polis. En la trilogía trágica se asistía al aniquilamiento del rebelde, a su muerte, a su juicio público o al castigo autoimpuesto. La comedia satirizaba dicho argumento y proponía un desenlace desenfrenado y feliz, de boda, banquete o parto, directamente emparentado con el origen dionisíaco de la celebración teatral.

Las trilogías griegas están unidas por un hilo argumental que se relaciona con una familia y las consecuencias de un hecho a lo largo de los años, en sucesivas generaciones del mismo grupo. Ello no ocurre en las tragedias lorquianas, que abordan la historia de tres familias de distinto nivel social y sin contacto entre sí.

La Novia, Yerma y Adela pueden definirse, sin embargo, como un personaje único: la mujer que transgrede las normas religiosas y sociales en su relación con el hombre, y el consecuente castigo ejemplarizador que devuelve al grupo a los carriles tradicionales.

Así consideradas las tres obras, hay en ellas una progresión marcada que las encuadra en las características de la trilogía. Hay evolución en el tratamiento de lo sexual y en la relación con la muerte, es decir que —en el más puro sentido griego— la trilogía marca un arco de evolución que acrecienta progresivamente la presencia de Eros y Thanatos.

Trilogía de la muerte

Las tres obras culminan con muerte. En *Bodas de sangre* la novia es sólo causa de la muerte de otros, causa involuntaria, víctima ella misma de fuerzas que no puede controlar y de pasiones que la superan.

En *Yerma*, por lo contrario, la protagonista mata con sus propias manos, con voluntad de matar y con una carga de trascendencia en su acto: cuando estrangula al marido, anuncia "He matado a mi hijo".

En *La casa de Bernarda Alba* Adela se suicida, es decir, cumple el acto extremo de la libertad como mal: la libertad de no ser.

Hay progresión en el mal, en la muerte que cada vez se asume con mayor voluntad y se ejecuta con mayor riesgo. Pero también hay progresión en el orden y en la recuperación que la sociedad puede alcanzar después de cometida la transgresión: en efecto, el acto final de las dos primeras tragedias deja escándalo, conmoción, un pueblo entero como testigo ocular de hechos atroces e inolvidables, sucesos brutales acaecidos en medio de una boda y en medio de una romería. La negación de la muerte de Adela, en cambio, la casa sumergida en el luto y el encierro, con la blanca fachada intacta, devuelven al pueblo a la paz, al silencio, a la "piedad" clásica de sujeción colectiva a la voluntad de las fuerzas superiores. Así, el suicidio de Adela, violento y desgarrador, se transforma en la pacífica desaparición de una nueva Dido, cuyo sacrificio permite que la sociedad vuelva a fundarse a sí misma según las normas establecidas.

La primera tragedia dejaba como consecuencia un coro de testigos/víctimas que —tal como la Madre del Novio hasta ese momento— iban a patentizar ante el pueblo la conciencia de su viudez, de su fe traicionada, de la pérdida de sus hijos.

Yerma entregaba a la sociedad a una homicida estéril y delirante de la que habría que librarse. El suicidio de Adela, en cambio, elimina a la vez a la víctima y al victimario, y la negación de un hecho no presenciado por nadie, borra las causas y los efectos. La aldea entierra y llora a una virgen huérfana, y se complace en el recuerdo de su sumisión y su inocencia.

Trilogía de la sexualidad

Hay, también, en contra de los cánones sociales, una progresión en la vivencia de la relación sexual como valor en sí misma.

En *Bodas...* la Novia huye con Leonardo porque se siente atraída por la pasión como por la *cabezada de un mulo*, pero opone su voluntad, trata de resistirse, demora el momento de la unión, pide que se le permita retroceder, y finalmente la muerte de Leonardo impide la consumación de un acto amoroso que la hubiera cubierto de dolor y vergüenza.

Yerma sólo busca en Juan el vehículo para llegar al hijo, a esto surge nítidamente de sus palabras finales: el hombre que ella está matando es sólo un hijo en potencia. Yerma no quiere oír hablar de sexualidad, la niega para sí y para los demás, la considera un medio inevitable para obtener un fin bueno que es la fecundidad. No quiere unirse a su marido, ni amarlo ni desearlo; rechaza de ese modo la única forma de sexualidad que su medio acepta. Sólo Adela rompe todas las vallas, admite el deseo y se abandona a él, más allá del amor, con el que lo identifica.

Por lo tanto, este personaje único que las tres mujeres encarnan, al acercarse al Eros se acerca cada vez más a la muerte y atenta cada vez más de cerca contra la estructura familiar. La Novia y Yerma se rebelan contra la sujeción al marido, pero Adela desafía a su madre, despoja a su hermana, rompe el luto debido al padre y se condena a sí misma por toda la eternidad a cambio de unos días de goce a los que no quiere renunciar. Peca contra todo lo establecido, renuncia al Paraíso para morder el fruto, y contra ella debe levantarse la espada de una sociedad llena de nostalgia por volver al Edén. La redención es tajante y se oficia por mano de la transgresora; el silencio del coro hace lo demás, y la sociedad se reconcilia con sus generadores.

Cumplimiento de un destino

La trilogía, encarnando la voz del poder establecido, tiene en este punto la misión de mostrar a la protagonista como paradigma del castigo merecido por la mujer que cede a la pa-

sión o que toma la iniciativa de abandonar los deberes de su estado.

La sociedad, fundada en lo estable, lo previsible y lo cíclico, cuenta con que la mujer sea fiel y sumisa. La pasión y la rebelión atentan contra lo establecido, así como la exhibición de actos prohibidos provoca el escándalo. La mujer que es pilar de la sociedad debe obedecer dentro de sus cuatro paredes:

Tú, a tu casa.
Valiente y sola en tu casa
a envejecer y a llorar.
Pero la puerta cerrada.

Esto manda la comunidad a la viuda de Leonardo por boca de su madre. Cada una de las palabras tiene peso y significado: el lugar es la casa; la actitud, valiente y sola; la perspectiva, envejecer y llorar; la condición para mantener la honra, la puerta cerrada.

El personaje colectivo constituido por la Novia, Yerma y Adela reniega —voluntaria o involuntariamente— de todas estas pautas; es la antiheroína, la "mujer floja", que "busca compañía", que no se resigna a vivir llorando, que estalla en plena juventud y opta por el escándalo.

Es la mala mujer que se alza contra el marido, la madre, el padre, los hermanos, los hijos, contra sí misma y su misión en la vida.

Esta protagonista múltiple, sin embargo, no es una verdadera rebelde. Es víctima de una tentación permanente, encarnada en una realidad masculina sexual, fecunda y libre, que ronda su casa, que se le pone delante como probable, pero a la que no debe tocar. El mundo masculino es el árbol en medio del Paraíso y, como en la Biblia y la tragedia, la "piedad" consiste en no conocer, en no poseer. La mujer perfecta no innova.

La protagonista de la tragedia, acuciada por el deseo, no alcanza la rebelión que rompe barreras y desafía.

Si fuera rebelde, crearía situaciones nuevas, fundaría posibilidades que se continuaran; en cambio, es *arrastrada* a situaciones nuevas que terminan en la muerte, a la que ella —cargada de culpas— contribuye. Sus acciones, después del público escarmiento, se vuelven irrepetibles para los demás y, por lo tanto, inútiles.

No en vano, las tres forman parte del grupo de mujeres estériles del teatro lorquiano.

El castigo

Una de las razones de ser de la tragedia clásica es el castigo ejemplarizador, la admonición al que se alza contra la tradición y la ley. Esta expresión de la voluntad del poder establecido fue convirtiendo a Grecia en una "teatrocracia", en la que el espectáculo trágico cumplía la función de catarsis y alerta que en otras sociedades correspondió al patíbulo en la plaza del mercado.

El castigo, fuertemente presente en la trilogía lorquiana, se ejerce a la manera medieval, tal como se expresa en la obra de Dante y en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas. Es un castigo gradual, que se aplica en la exacta medida de la falta cometida y la compensa, como la Ley del Talión. Así como Dante sepultaba bajo lápidas de oro a los avaros, y entregaba a un viento irrefrenable a las víctimas de la pasión amorosa, Fernando de Rojas hace morir a los culpables en el orden estricto en que fueron participando en la culpa, y el grado de publicidad y de violencia que alcanza cada muerte, corresponde a la forma en que los diferentes personajes contribuyeron a la seducción y entrega de Melibea.

En la trilogía lorquiana sucede lo mismo; el castigo es hecho a la medida de la falta y se ejerce de modo progresivo, si tenemos en cuenta el orden cronológico de las obras y el carácter gradual del mensaje.

La Novia abandona el techo conyugal, pero no alcanza a consumir el adulterio; su castigo es la muerte de los hombres

que comprometió en el hecho, y esto la condena a ser una muerta civil, una mujer sin honra y sin compañero que no es digna de pasar el umbral de las casas ajenas; la que abandonó a su hombre vivirá sola, la que dejó su hogar no encontrará refugio, la que quiso morir deberá arrastrar una vida interminable.

Yerma, víctima de la desesperación a la que se abandona, vaga sin descanso ante el escándalo del pueblo y convoca a todos para que vengan a ver cómo estranguló a su esposo, del que esperaba inútilmente un hijo. Será condenada a la inmovilidad de la cárcel y a la esterilidad definitiva.

También Adela cae en la desesperación que es, según la Biblia, el peor de los pecados. Como Yerma, al desesperarse mata, pero —más grave aún— ella se mata. Su acto no tiene continuación ni salida posible, no deja a un culpable susceptible de arrepentimiento y redención; por ello, su castigo es *el castigo*: desaparece del mundo, del amor y de la vida, y se condena por la eternidad.

La trilogía cumple su fin de patentizar la aplicación del castigo: la que huyó vivirá encerrada, la que mató no generará vida, la que se quitó a sí misma del lugar de su padecimiento sufrirá tormento eterno.

La trilogía lorquiana sigue —acabamos de verlo— el esquema clásico y parece evidenciar el mismo propósito que animaba a los griegos. Pero lo que muestra Lorca no es el triunfo sino el fracaso de una concepción de la vida y del mundo; una sociedad que elimina a los culpables porque es más fuerte que el individuo, pero que no demuestra con ello que tiene razón. La imposición de silencio con que la trilogía se cierra es la prueba palpable de la conciencia de estar ocultando crímenes y no actos loables. El dramaturgo muestra que las pasiones existen y los crímenes se cometen, que la naturaleza se rebela contra las normas insanas, pero muestra también una fachada inalterable que —como la puerta del palacio en el teatro griego— seguirá cerrándose sobre la po-

diadumbre por muchas generaciones más. Es decir, su denuncia final es la de la complicidad y la hipocresía que une a los que aparentemente viven sin pecado.

También en esta transgresión suya de mostrar una forma de vida que se hunde, García Lorca respeta el orden y la progresión de la Trilogía. Así, aparece el fracaso de una concepción de la sociedad en todos los estados creados por ella misma —soltería, noviazgo, matrimonio— y en los momentos vitales: fiesta, reproducción, luto.

Las tres obras muestran un hecho escandaloso que se cumple en un ambiente ya probado como firme e intachable. Hasta ese momento, había ritos cotidianos inamovibles, ritos de la boda y de la muerte, tiempos de labor, de sumisión, lapsos de encierro, rituales que acompañan a los mitos de la religión. En la trilogía, esas viejas situaciones estallan, demuestran su vulnerabilidad. El grupo dramático recorre un arco: la boda, la romería, el entierro, que son las formas en que el grupo humano celebra la vida, la religión y la muerte. En estas obras desoladoras falta (y no es casual) el otro acontecimiento de la vida campesina: el nacimiento. Porque Lorca no percibe y no desea un mañana para un mundo semejante; el único futuro posible lo dio la realidad histórica y fue la Guerra Civil, que lanzó unos contra otros a esos seres desesperados y dejó un millón de muertos.

Falta el nacimiento y falta, por tanto, la comedia que convierta a este grupo de obras en una perfecta tetralogía clásica. A la manera griega, la presentación de las tragedias debería cerrarse con una obra desenfrenada, que liberara del horror por el escándalo, la procacidad, la sexualidad animal.

Era, por ejemplo, el lugar de la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita*, con la imagen de una mujer que finge acatar el mandato paterno y se casa contra su voluntad, pero ya ha recorrido en secreto todos los caminos que la sociedad le cerraba y la misma noche de la boda da a luz a cinco hijos de padres diferentes. La comedia, ubicada como

colofón, no hubiera modificado un ápice los criterios de la sociedad española de los años '30; porque la desmesura, el despropósito, la colocan fuera de la posibilidad de ser un modelo, y se constituye en un acto irrepetible por lo caricaturesco, una Fiesta de los Locos que deja reír a los oprimidos una vez al año. El mensaje de la tragedia permanecería como el único que debía vislumbrarse como real.

La culpa

En el origen del destino trágico de las familias siempre hay, en el teatro griego, una culpa que saldar. Los protagonistas de la trilogía lorquiana también arrastran una culpa: la de negar el amor verdadero y sus derechos.

En efecto, sean o no conscientes de ello, las tres mujeres renuncian a luchar por el único amor y por el derecho a vivirlo plenamente; se condenan así a la esterilidad y pecan contra la naturaleza y contra la tierra. El agón se establece entre la vida que busca sus cauces naturales para fluir y la sociedad que levanta barreras y desvía el camino del deseo para someterlo al poder.

En medio, las tres mujeres no son más que campos desolados donde se libra la lucha final.

BODAS DE SANGRE

Francisca Cañada Morales, de Níjar —pueblo de la vega granadina— se fugó con el hombre que amaba en medio de la fiesta que celebraba su boda con otro, y fueron perseguidos por el novio y por los otros hombres que asistían al casamiento. Cuando el grupo de invitados llegó al lugar en donde se habían escondido los amantes, encontraron a los dos rivales muertos a navajazos y a la novia, de pie entre ellos, con las enaguas cubiertas de sangre.

Federico García Lorca leyó en el periódico la narración de este hecho policial, en 1928; sintió, como otras veces en que leía o escuchaba una anécdota, que estaba frente a la materia de una obra de teatro. La trabajó durante más de tres años y, en 1931, dio a conocer *Bodas de sangre*.

A pesar de que en 1926, agobiado por el *Romancero gitano* que lo encasillaba como poeta andaluz, escribía a Jorge Guillén: "Después no tocaré nunca más, nunca más este tema..."¹ el asunto de la nueva obra no podía desprenderse de la atmósfera andaluza, del paisaje y de los caracteres, de la fatalidad y del presagio. El tema de la tierra, que había abandonado en la poesía, saltó al teatro y se instaló en él. *Bodas de sangre*, como expresión de ese medio, no fue un drama español sino una tragedia andaluza.

¹ Carta a Guillén, 8 de noviembre de 1926.

La Fatalidad fue el elemento de unión entre lo griego y lo español. El *fatum* latino que arranca de la *moira* griega, la fuerza ciega que está por encima de los hombres y de los dioses y *quiere* que las cosas sean de determinado modo, es una vivencia —más que un concepto— de muchas culturas ligadas en remotísimos orígenes. En la península ibérica está presente la vertiente latina, en la influencia árabe e hindú, y en la céltica; en Portugal, se canta y se baila con desgarramiento y unción el *fado*, el *hado*, el *fatum*.

Es lógico por tanto que, en manos del dramaturgo granadino, la evocación de las fuerzas de la tierra y de la Luna que favorecen al amor culpable para desencadenar la muerte de los elegidos, tenga *arquitectura griega y atmósfera andaluza*.

Pero *Bodas de sangre*, por haberse inspirado en un hecho real acaecido a coetáneos de Lorca, no puede desprenderse de las circunstancias puntuales, de las motivaciones verdaderas, de los hechos cotidianos fielmente trasladados y contiene —inevitablemente— un *drama* que se enlaza con la tragedia, pero podría vivir como estructura independiente.

Estamos por lo tanto, dentro de una misma obra, frente a un drama y a una tragedia, que podrían haber constituido dos obras separadas.

Hablamos de un drama cuya circunstancia se relaciona con la vida y las costumbres de las aldeas andaluzas; una tragedia en la que la fatalidad que envuelve a las familias, toma en una generación las características de la pasión amorosa que arrastra a los rivales al cumplimiento de su sino, que es el de matarse con arma blanca.

La tragedia, que por definición está fuera del tiempo y del espacio, podría haberse ubicado en cualquier otro ámbito y nacer de cualquier otro hecho; es precisamente esta posibilidad lo que la vuelve eterna.

El drama, en cambio, se apoya necesariamente en el elemento andaluz, que fue también sustento del hecho real.