

BODAS DE SANGRE
Federico García Lorca, dramaturgo
de lo trágico popular.

Magda Zavala.

"... *Bodas de sangre* es la parte primera de una trilogía dramática de la tierra española. Estoy, precisamente estos días, trabajando en la segunda, sin título aún (...) ¿Tema? La mujer estéril. La tercera está madurando ahora en mi corazón. Se titulará *La destrucción de Sodoma*.

Mediante algunas reflexiones que remiten a la obra literaria total de Federico García Lorca, este ensayo se propone encontrar los caminos que construyen lo trágico en *Bodas de Sangre*, drama escrito en tres actos y siete cuadros. El carácter experimental de esta tragedia nos llama a auscultar su ambigüedad exaltada entre la escritura dramática y el poema lírico de rai-gambre popular.

Bodas de Sangre fue escrita y leída públicamente por su autor en 1932. Se estrena en Barcelona en 1933. Las citas que incluye el estudio fueron tomadas de la novena edición de Losada, Buenos Aires 1970.

1 Bodas de Sangre en la obra general de García Lorca.

1.1 Poesías, dramas, ensayos, canciones y dibujos. Pocos nombres y obras han logrado clarificar en la tradición literaria hispánica reconocida en América, tan profundamente que sus huellas nos llegan, a veces ya perdida la referencia, convertidas en criaturas legendarias, gracias a la memoria ancestral colectiva. Así ocurre con el Quevedo familiar de los chistes, tan lejano y próximo a don Francisco, español del Siglo de Oro, gran poeta y con Federico García Lorca, a quien recomendamos en su poesía porque, al contrario de la poesía hecha para la escritura —propia de las vanguardias del siglo XX— ella guarda poder de asentarse en nuestra memoria. Tenemos presente la fuerza sugestiva, misteriosa y violenta de la cultura gitana en *Poema del Cante Jondo* (1931), en *Romancero Gitano* (1928) y muchas

otras de sus creaciones poéticas. Igualmente, nos sobrecogemos ante el tratamiento de la tradición taurina, tan propia del modo de ser español en "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías" (1935) a propósito de la muerte de su amigo torero. Nos conmueve su humanidad herida por el absurdo colmenar de la gran ciudad industrial en *Poeta de Nueva York* (1940) y gozamos con la ternura de sus poemas y nanas para niños.

La obra lorquiana del dramaturgo y hombre de teatro es menos conocida. La divulgación selectiva de su quehacer literario no es reciente, en realidad, obedece a sutiles filtros institucionales que empezaron a operar desde el mismo momento en que aparecieron sus textos dramáticos de manera escrita o representada.

Antes de tratar con detenimiento su producción como dramaturgo para ubicar, más claramente, el lugar que corresponde desde, nuestro punto de vista, a *Bodas de Sangre*, tendremos presente que Federico García también se ocupó del dibujo y de la composición musical. A menudo, sus dibujos ilustraban y acompañaban la publicación de poemarios y de obras dramáticas. Por su sencillez, gracilidad y magia infantil recuerdan a Miró, Changall y Paul Klee.

Otro quehacer poco reconocido por la crítica fue la ardua y continua labor de recolectar textos literarios populares y elaborar, a propósito de ellos, reflexiones en el orden teórico. Merecen especial mención sus ensayos titulados *Las nanas infantiles* (1930), *Teoría y juego del duende* (1933) y *Arquitectura del cante jondo* (1932).

1.2 Del teatro de guiñol al drama poético; entre el encanto popular y el surrealismo.

A partir de los años 1930, García Lorca se dedica más asiduamente a escribir dramas y dirige una compañía (Grupo de Teatro *La Barraca*) que monta las obras clásicas españolas en los pueblos, a manera de teatro de calle. El grupo, compuesto por universitarios, deambula con su escenario portátil, a fin de ofrecer el teatro a todos de manera gratuita. Esta experiencia permitió a Federico García Lorca estar en contacto vivo con la experiencia literaria y teatral popular de la que ya se nutría desde hacía más de una década antes, su poesía y su propio trabajo dramático.

El teatro de guiñol (de títeres manejados con los dedos) ejerce una influencia sustantiva en una de las líneas centrales del teatro lorquiano. Sobre todo, le interesa el primitivo teatro de guiñol con sus gritos y porrazos. Recrea diariamente esa experiencia en *Los Titeres de Cachiporra* (1928) y el *Retablillo de don Cristóbal* (1931).

De una manera subyacente, pero dejando su marca en el ritmo y tipo de acciones, su primer obra teatral *El maleficio de la mariposa* (1920) tiene influencia guiñolesca. Lo mismo sucede con *La zapatera prodigiosa* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, (1931), cuyo grotesco no está lejano de los automatismos violentos del teatro de muñecos.

Al mismo tiempo, y en consonancia con su poesía de vena popular anclada en la cultura ancestral de las provincias sureñas de España, García Lorca desarrolla un teatro de perspectiva trágica que ahonda en los conflictos de la moral clásica española (el motivo del honor y la honra como sinónimo de virginidad femenina, de la cercanía sobrecogedora del sueño y de la muerte...) y en los miedos profundos que acompañan la especie humana: la relación oculta entre el amor y la muerte (todos los seres que se producen sexualmente, dice el psicoanálisis, mueren, de ahí la relación mítica entre ambos hechos humanos); la negación de la vida (el problema de la mujer —tierra— infértil), la violencia y la subordinación en las relaciones sociales, particularmente, la subordinación de la mujer y paradójicamente, su asechanza vengadora, posible contraparte de la relegación que se ha hecho de ella en la historia. (*La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*). Este miedo figura de manera central entre los fantasmas que acosan a García Lorca.

Otros nudos trágicos son parte de subculturas particulares que habitaron o habitan España. Los judíos, los árabes, y de manera especial, para nuestro autor, los gitanos. Le duele y produce admiración su deambular relegado, el acecho de la muerte violenta, el climax patético de su canto que lleva a la muerte a los "cantaos", por el esfuerzo supremo que requiere su ejecución; las leyes rituales de su convivencia gregaria y nómada.

Otra gama de percepciones y preocupaciones recorren la obra de García Lorca. Hombre que nace con el fin de siglo (1898) y las turbaciones de una cultura

que se percibe en bancarrota al cabo de la Revolución Industrial y los anhelos, en gran parte frustrados, de otra revolución, que buscaba la igualdad, libertad y fraternidad, García Lorca no es ajeno a los movimientos de crítica frente a las miserias de los sistemas sociales que justifican la explotación económica y la violencia contra los derechos humanos. Se vive, además, una época crucial para España. La pérdida de los últimos reductos coloniales en América y la urgente demanda interna de reformas sociales y políticas desembocan en la dictadura de Primo Rivera en 1923. Nuevos movimientos sociales en que las contradicciones ya definen una tensión entre Este y Oeste, matizan la comprensión y búsqueda de soluciones. En 1931 una elección popular logra el advenimiento de la República.

La profunda reflexión hecha por Freud sobre los poderes misteriosos y determinantes de la vida subconsciente y del instinto sexual, desencadenaron en los inicios del siglo XX, una nueva manera de concebir la vida humana. El campo ilimitado de lo irracional, antes proscrito, a pesar de las defensas de Nietzsche, Rimbaud y Lautréamont, cobra carta de la ciudadanía. El surrealismo o suprarrealismo anuncian el advenimiento del sueño, la locura y los movimientos artísticos llamados "ismos" (Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo...) los límites de la "realidad" se rompen e indefinen. La magia descubre su omnipresencia a los ojos de quienes quieren verla, reconocerla y disfrutarla.

García Lorca desde el prólogo de *El Maleficio de la mariposa* (título muy elocuente) anuncia su adhesión al mundo mágico que percibe, no con el gesto irreverente, intelectual y transgresor de los surrealistas franceses sino a la manera de los niños (muchas veces se ha aproximado la sensibilidad de este poeta a los movimientos de la conciencia infantil, no siempre de manera acertada...), de los cuentos maravillosos de los juegos infantiles, con sus fuentes de angustia grandes y pequeñas, con sus crueldades finisimas y disfrazadas de eventualidad (*El Lobo se come a la Caperucita*).

La irracionalidad tiene también su borde acerado y lacerante. Hay irracional solapado que asalta y destruye desde las costumbres que se definen a sí mismas un valor positivo y obligatorio.

Sobre estos mecanismos sociales implacables que

nos determinan, sobre su contradicción radical con la libertad del instinto y del amor, sobre la magia de los rituales, nos habla (y nos canta) *Bodas de sangre*.

2. *Bodas de sangre*: sangre de bodas. El corazón trágico popular.

La casa de Bernarda Alba, *Bodas de sangre* y, de otra manera, *Yerma* construyen la tragedia en torno al conflicto del matrimonio ritual y sus exigencias en la cultura española y su contradicción con las necesidades afectivas y eróticas de los involucrados. *Bodas de sangre*, evoca en su calidad de título —y por lo tanto, guía central de la significación a que nos llama la obra— no solamente una mezcla desgarradora entre un monumento de felicidad y buenos augurios (unión, gozo, fertilidad promisorio de la pareja en la celebración del enlace) en la palabra "bodas", con una frase nominal que pregoniza muerte, en "de sangre", por alusión a frases hechas tales como "suceso de sangre", "derramamiento de sangre"; sino que, por esa misma vía semántica y siguiendo el eco de los significados inscritos y borrados, aunque no de tal manera que dejemos de verlos, evoca también la inversión: "sangre de bodas" desde donde se construye, en realidad, el núcleo de lo trágico. Veamos con mayor detenimiento todas las implicaciones.

2.1 El texto dramático y el teatro

Todo drama es un relato en acciones cuya finalidad es la representación. El teatro no es el texto escrito, pero la existencia de esa escritura se construye en función de alcanzar una realidad de grado terciario ante unos espectadores. El texto dramático (llamemos así a ese escrito particular que tiene como propósito el teatro) puede construir su relato desde la antigüedad clásica. El teatro griego y latino eran muy estrictos en la normativa que mandaba construir una tragedia. Se decía cómo componer las obras, qué tipo de temas tocar, cuáles personajes (de qué calidad social) podrían ser representados. Por ejemplo, los héroes o semi dioses o príncipes debían ser mirados por un autor que se situaba "de rodillas".

Shakespeare mira ya sus personajes "en pie", de

manera fraterna, mientras Brecht los separa de sí, mediante la técnica del distanciamiento (Bueno Vallejo, 1973: 118); *Bodas de sangre* recuerda, por su composición, el teatro clásico de la antigüedad: drama escrito en tres actos con una progresión ascendente de la tensión conflictiva hasta el desenlace trágico, todo ello acompañado por voces múltiples que hacen coro. Sólo que la visión del autor, corresponde a un estar, "en pie" y los seres que se debaten contra fuerzas que los constriñen y reducen, son humanos comunes y corrientes, y, sin embargo trágicos. ¿Dónde está entonces el sentido de lo trágico?

2.2 Lo trágico y la tragedia

Es una forma que en la actualidad tiene convenciones, como ocurre con el resto de los géneros contemporáneos, más o menos válidas y vigentes, según las tendencias estéticas de la época, las ideologías estéticas del autor, su proyecto y posibilidades para cumplirlo. Después de las teorías estéticas del Romanticismo alemán que dan origen a los principales y más difundidos criterios en materia de teoría literaria contemporánea, la mezcla del género no solo es permitida sino deseable; se le considera un desafío poético y una virtual condición para la originalidad. Así que quienes (y fueron muchos) descalificaron el teatro lorquiano por ajustarse poco a las normas clásicas y aventurarse por el canto y el arrebatado poético, en realidad estaban fuera de época. El escape poético que suaviza o estiliza el carácter de lo trágico, no llega a opacarlo. Lo trágico está ahí, en pleno eje director del sentido.

Se entiende que lo trágico no está sólo en la tragedia, aunque ese sea su sitio convencional, acuñado por la tradición literaria. No hay tragedia sin sentido trágico pero lo trágico puede estar en el poema, la canción, la novela, el cine, la pintura, en fin, en las artes y las reflexiones humanas. Los rasgos que definen la presencia de lo trágico en el escrito literario son la alienación (estado en que la conciencia de un sujeto se convierte en algo ajeno e independiente de él y que lo pone a merced de fuerzas que lo dominan) y el fracaso. El sujeto trágico está delante de disyuntivas que lo acoratan hasta la muerte, porque él se adhiere a una ley y un valor (social, religioso, filosófico, esto es, a cualquier ideología) que se le impone por ser un componente

de su identidad. El problema del sujeto trágico consiste en su identificación con un valor que lo violenta y aniquila.

En la sociedad española rural y modesta en que vive, Yerma no puede romper con su matrimonio para buscar con otro hombre el hijo que anhela; menos aún puede confesarse a sí misma que tras el deseo del hijo, se esconde su necesidad erótica insatisfecha. La Novia de *Bodas de Sangre* debe casarse (la condición de soltera vieja tiene un estigma mayor) y hacer un enlace conveniente desde el punto de vista económico. Por ese deber renuncia a su amor por Leonardo. Perdido el amor queda el deber del matrimonio. Recordemos que el valor que liga el amor y el matrimonio es reciente en la historia de la humanidad (no va más allá del siglo XVIII). Antes, era claro que el fin del matrimonio era la procreación y no el encuentro erótico.

La novia y Leonardo deciden, compelidos por una pasión que no quiere escuchar más las razones de las llamadas buenas costumbres de su cultura de origen, escapar el mismo día de las bodas. Comienza aquí el núcleo de lo trágico que no reside en la muerte, sino en el tránsito hacia ella, desde el momento en que los protagonistas son conscientes de su falta y del castigo que les espera. La mortificación que sufre el héroe entre su caída y la muerte física, ese espacio que dista entre la muerte simbólica y la muerte material, constituye el clima de lo trágico. El héroe está solo e inerte ante fuerzas inexorables. El valor de la virginidad femenina en las culturas patriarcales (de ahí la asociación entre bodas y sangre) y la pérdida del honor de la Novia — y del Novio puesto que desde hace unas pocas horas es su marido — es una falta que se paga con la vida. Así lo dice la ley no escrita por la voz de la Madre, ancestral en España marcada por un Cristianismo estoico, con ecos judíos y musulmanes.

El acto final de *Bodas de sangre* podía haber sido solamente el espacio de la mortificación. Sin embargo, la búsqueda de los enamorados se convierte en una especie de fiesta comunitaria. Los leñadores, los vecinos, las muchachas siguen exaltados los acontecimientos hasta la llegada de los cadáveres de los hombres y la figura doliente de la Novia que pretende demostrar su reciente y nueva renuncia al amor por su honra, en el duelo verbal con la Madre. El sacrificio cobró sus víctimas y la ley, con la Novia,

queda intacta. Corrió la sangre de la muerte. Nadie mejor que la luna lo anuncia:

"Pero que tarden mucho en morir.
Que la sangre me ponga entre los
dedos su delicado silbo." (98)

El ambiente casi festivo del momento nos recuerda que estamos frente a una tragedia en su sentido más original. Es la renovación por la muerte para la resurrección, contenida en el mito de Dionisos. La Luna y los vecinos aceptan y celebran la muerte necesaria.

Los determinismos que construyen lo trágico tuvo el nombre de profecía en la antigüedad clásica grecolatina, de destino o designio de un ser superior, posteriormente, y en la actualidad el de azar, ley de las posibilidades o, simplemente, de condicionamientos sociales o biológicos. Los héroes y heroínas de Igmur Bergman en el cine son prisioneros, como las mujeres de García Lorca, de la irracionalidad social institucionalizada o del azote azaroso de la enfermedad y de la muerte. Yerma no elige su esterilidad, le sobreviene en una relación matrimonial sellada por el desamor y las violencias psicológicas cotidianas.

En *Bodas de sangre* lo trágico tiene fuentes múltiples. La Madre —esa figura amada y temida en la obra lorquiana— es una presencia agorera que llena de malos presagios la búsqueda de vida del Novio. En el primer acto, ella recuerda con conciencia vengativa a su esposo e hijo, muertos por rencillas con una familia vecina. La evocación de muertes por apuñalamientos, usuales en las reyertas populares, está presente en el dolor lleno de precauciones de la Madre. Otro hilo trágico se desencadena cuando la Madre conoce la noticia del noviazgo de su hijo con una muchacha que fue novia de Leonardo, descendiente de los asesinos de sus familiares. Además, la Novia tuvo una Madre que jamás quiso a su marido. Los conflictos básicos quedan anudados cuando sabemos que Leonardo ronda la casa de la Novia que se angustia con su presencia y que él, en su hogar, recibe con tensión contenida la noticia de la boda de su antigua amada. La Mujer y la Suegra reclaman a Leonardo sus ausencias mientras el niño llora. Las nanas infantiles multiplican, con efecto de espejos reproductores, los conflictos.

"Las patas heridas
las crines heladas
dentro de los ojos
un puñal de plata

.....
Duérmete clavel,
que el caballo se pone a beber" (32-33)

Estamos ante el antiguo motivo del amor imposible entre descendientes de familias rivales, tal y como se conoce en *Romeo y Julieta*. Sin embargo, un nuevo ingrediente viene a imprimir mayor tono trágico. La novia no quiere al Novio. Su boda más parece un acto de despecho que de aceptación de la costumbre.

En el segundo acto, la fuerza de lo trágico, hasta entonces sostenida, emerge con violencia en medio de la fiesta de bodas. La Novia esquiva al Novio, rechaza sus gestos cálidos y promesas y, finalmente, escapa con Leonardo. Se han violentado ciertos pilares básicos del orden social: su moralidad sexual escrita y consuetudinaria, la conveniencia económica del enlace y el respeto a las ceremonias. Se ha impuesto la ley de los sentimientos y de las necesidades del instinto. Los enamorados se encuentran durante el acto tercero, en pleno tránsito agónico. Sufren por la persecución que los asecha y ante sentimientos ambiguos que los impulsan, por una parte, a la realización del encuentro erótico, y por otra, a su rechazo en aras del honor de la Novia. Sitiados por sus perseguidores, resisten también ante el embate de fuerzas internas. El bosque los acoge y expulsa. La Luna los delata y la Mendiga-Muerte los espera con indiferencia implacable. Ambas, Luna y Mendiga, son una duplicación del aniquilamiento.

Novia (sarcástica)
Llévame de feria en feria,
dolor de mujer honrada,
a las gentes que me vean
con las sábanas de boda
al aire, como banderas.
Leonardo
También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa
pero voy donde tú vayas
Tú también. Da un paso. Prueba.
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas." (117-118)

Los cantos y las poesías (folklore de la Andalucía natal del autor) acompañan poéticamente las acciones dramáticas. La Luna y la Mendiga marcan el espacio en que se encuentran la imaginación popular con el drama de la vida cotidiana del pueblo; la pesadumbre, el dolor y los deberes tienen contrapeso en la resignación, optimismo y carnaval. La tragedia cobra una dimensión poética.

3. Un teatro poético experimental

García Lorca se dedica con ahinco al teatro en los últimos seis años de su vida que solo alcanzó los treinta y ocho. Desde la adolescencia había cultivado el teatro de guiñol en familia y para los vecinos de su pueblo de origen en Granada.

Desde sus primeras obras se habían perfilado constantes de su teatro: la incorporación de conflictos, ambientes y seres populares arquetípicos y la presencia del ritmo psicológico, musical y literario del pueblo español en su creación. García Lorca reelabora estos materiales con una fina sensibilidad que busca la creación de símbolos y la poetización de teatro.

La presencia de la poesía en el teatro lorquiano se da por muchas vías simultáneas.

Entre las principales están la incorporación al texto escrito de poemas, (el paso, sin transición a veces, de la prosa al verso; su cita justificada por la historia, en otros). Igualmente, el trabajo de complejización psicológica de las relaciones sociales (problemas entre clases, grupos generacionales y, sobre todo, entre el hombre y la mujer propias de la cultura popular española) les otorga —o les descubre o revela— dimensiones míticas ancestrales.

Otro procedimiento que da dimensiones poéticas a su teatro está presente en las acotaciones sobre la escenografía que sirven para dirigir la puesta en escena. Por ejemplo, la Mendiga es una anciana vestida de verde oscuro y descalza, que desaparece, como parte de la tierra y la vegetación, entre los troncos. La Luna emerge entre una fuerte luz azul y la última habitación es un sitio monumental y blanco, paredes y suelo.

Estamos sin lugar a dudas, lejos del teatro tradicional español por las formas y concepciones de la estética teatral y por las resoluciones y tensiones psicológicas. El teatro clásico español se proponía

seguir los modelos de la antigüedad con buen espíritu renacentista. En cuanto al orden de los valores sociales, ese gran teatro fue en mucho, como toda España, conservador, abundante en héroes épicos, prontos al sacrificio si se trataba de resguardar las creencias que fundan el orden económico, político y religioso de su mundo. Cuando aparecen héroes trágicos, su martirio proviene de la identificación del héroe con el valor que lo aniquila. El teatro lorquiano, y particularmente, *Bodas de sangre* recupera el sentido dionisiaco de la tragedia: del dolor y de la tragedia surge el gozo. El placer viene de la ruptura de los límites que también dan acceso a la muerte. De ahí que puedan tener lugar el coro y la música de la fiesta popular. Ni la poesía sobra, como opinan varios de sus críticos, ni se trata de ensayos de joven dramaturgo. El teatro poético es una variante de las formas conocidas, un trabajo experimental que alcanza la contemporaneidad y la reta. Como Alejandro Casona y Rafael Alberti, García Lorca se propuso avanzar más allá de los límites del teatro hasta entonces reconocido en España. Fue una elección consciente; tanto como su trabajo de apoyo cultural a la República con la compañía *La Barraca* y sus declaraciones contra el fascismo que ya hacia su irrupción en Europa. De ahí que fuera un desaparecido, entre otros, en Granada del año 1936 cuando caía la democracia republicana.

BIBLIOGRAFIA

Existe una numerosa y variada bibliografía sobre García Lorca. Mucha de ella atiende asuntos bibliográficos; otros libros se dedican a hacer comentarios, reflexiones teóricas o valoraciones aproximadas de sus obras. Hubo también una valiosa labor de rescate póstumo de documentos inéditos, así como reconstruc-

ciones sobre sus experiencias con los compañeros y amigos de la llamada "Generación del 27" (Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y otros), grupo que se distingue por promover la transformación de la literatura de su país, bajo las urgencias de las vanguardias y la impronta de un compromiso consciente y reproductivo con la vida del imaginario social español, entonces agitado por la esperanza de la República y la construcción de una democracia.

Entre la larga y poco disponible lista de textos, hay ausencia notoria de análisis que se dediquen al aspecto quizás más relevante y constructivo de sus obras: el inmenso y complejo universo de contradicciones psicológicas, y más particularmente, psicoanalíticas.

Para efectos de este trabajo se ha consultado de manera preferencial:

- García Lorca, Federico. *Obras Completas*, tomo II, Aguilar, *Bodas de Sangre*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1970. Prosa. Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- Buero Vallejo, Antonio. *Tres maestros ante el público*. Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- Babin, María Teresa. *Estudios lorquianos*. Editorial Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1976.
- Brown G., Gerald. *Historia de la Literatura Española*. Siglo XX. Ariel, Barcelona, 1978.
- Saillard, Simone. *Apuntes de clase, Seminario de Maestría sobre Teatro Español*. Universidad de Lyon II, Lyon, Francia, 1973.