

LO TRÁGICO EN DOS OBRAS DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Ana Lia Torre de Obeld

En un estudio demorado sobre lo trágico contemporáneo, Jean Marie Domenach¹ analiza las tendencias filosófico-literarias contemporáneas al estilo de Camus, Sartre, Beckett y señala en ellas tres lenguajes de sentidos diferentes: **el discurso del absurdo, el discurso abstracto y el discurso profético.**

El primero refleja la desintegración del eje cosmos-individuo, la conciencia de la orfandad del hombre tras la muerte de Dios. El segundo pretende evitar cualquier compromiso con la realidad histórica y elige los caminos de la abstracción. El tercero hace un apelo optimista a la humanidad para perseguir un futuro en la libertad.

Con Lorca asistimos a un cuarto tipo de lenguaje: **el discurso mítico**, que es ambiguo y concentrado, razón por la cual nos enfrenta con más de un problema al mismo tiempo. Propone reatar los vínculos con la naturaleza, reformula conceptos básicos del relacionamiento humano y reflexiona sobre el destino.

Al tipificar sus personajes con nombres genéricos como Madre, Novia, Mujer, preserva una tendencia característica de la literatura popular en la cual desaparece la relevancia del nombre propio en función del comportamiento típico que los personajes presentan.

Los conceptos con que trabaja son los pilares de la sociedad arcaica: **la estirpe**, con su carga de destinos heredados en el sentido de la moira griega; **la honra**, un elemento regulador y estímulo de vida para seres que por ella se debaten sin cuestionarla como frente a un ideal apolíneo; **la inclinación**, elemento netamente dionisiaco, camino de integración en el cosmos.

Todos estos elementos formativos propios de la tragedia antigua, unidos al cambio de fortuna del héroe, la relevancia de sus acciones, su carácter, y la catarsis producida por el

desenlace en el espectador, aparecen en su totalidad o en partes en las obras que analizaremos. Su ocurrencia o ausencia serán votos a favor o en contra para una clasificación de la pieza dentro o fuera de la tragedia.

Partimos de lo que el propio Federico juzgó cuando llamó tragedia a *Bodas de Sangre*, poema trágico a *Yerma*. Pretendemos, por lo tanto, verificar si de acuerdo con nuestros criterios es posible aceptar esta clasificación tras el análisis de cada una de las obras.

1. — BODAS DE SANGRE?

El análisis de la obra tratará de ser lo más conclusivo posible; pero advertimos que, como su estructura está apoyada sobre varias metáforas fundamentales, seremos obligados a entrar en detalles de estilo en algunas ocasiones. El clima creado por Lorca, de fuerte tenor mítico, multiplica el significado de la acción gracias a la palabra poética que, siendo concisa, acumula un alto valor expresivo.

En primer lugar notamos que existen dos lenguajes bastante diferenciados a modo de *elocución* y de *melopea*, como llama Aristóteles.³

a) A la elocución pertenecen los diálogos entre los personajes en los momentos de argumentación racional.

b) Como melopea consideramos el lenguaje de las canciones líricas y de algunos personajes en los momentos de máxima emotividad.

a) La Madre, Leonardo, el Novio, la Novia, todos participan del primer tipo de expresión, que se destaca en esta obra por los trechos siempre cortos, rápidos, como siguiendo el ritmo de las metáforas más importantes: el caballo y el río.

b) Los trechos líricos (la canción de cuna, las canciones de la boda, de los leñadores, de las hilanderas, de la luna, algunos discursos de la Madre) pueden decir o comentar la acción, y son siempre reveladores de símbolos.

Además de una diferencia de medios expresivos (poesía o prosa-poética/prosa) existe disparidad de contenidos. En el diálogo de los personajes abundan temas y opiniones diversos; pero en las canciones líricas y en la prosa poética el tema es siempre uno solo: la muerte bajo una visión esencialmente negativa. Esto responde a la concepción del mundo española in-

clinada a un sentimiento de fugacidad de la vida, que en las comunidades rurales se define como culto a la muerte. Importa el valor popular de esta concepción para la interpretación de los trechos líricos como un lenguaje semejante al de los coros de la tragedia ática, los cuales transmitían los valores de la tradición, presentían el desequilibrio del cosmos y proponían su restablecimiento.

— Ya en la canción de cuna encontramos dos símbolos fundamentales: el caballo y el río, en las canciones de bodas: la paloma y la flor, la estrella y el agua otra vez; en los discursos de la Madre: la navaja, la flor, el grito y la custodia.

Hasta el fin del segundo acto estos cantos son entonados por personas que no alcanzan el pleno significado de sus propias palabras. Son como oraciones propiciatorias en boca de fieles inadvertidos que juegan conceptos oscuros de sentido insospechado. De esta forma en la canción de cuna el agua turbia rechazada por el caballo se transforma en río de sangre que él acaba bebiendo. En la canción de boda sucedense las imágenes de flores y frutos: el color blanco domina como pureza (azahares y paloma) pero existen dalias, clavelinas, jazmines, el amor y el aire floridos, la estrella.

Nos resulta muy dionisiaco en el sentido nietzscheano del término el drama de Lorca no sólo por el uso de la música, el discurso alegórico y la lucidez de los coros, sino también por la "consolación metafísica", que tanto Nietzsche⁴ como Dornach mencionan como trasfondo exclusivo de la visión dionisiaca que la tragedia propone. Visión ésta que permite la destrucción de los elementos representativos del drama para garantizar la permanencia del ciclo vital.

Las constantes alusiones a la flor, la fugacidad, y a la rueda, la periodicidad, parecen elucidatorias de esta concepción cuyo presupuesto es la inmolación de los elementos particulares frente al gran destino general del eterno retorno.

En su canción de boda, la criada, que había presenciado el diálogo entre la Novia y Leonardo, presiente lo que vendrá y llama a la heroína a la reflexión al estilo de los viejos atenienses. Pide claridad, luz, dulzura, fidelidad, pureza, pero juega al mismo tiempo con los elementos definidores de la catástrofe final: el Novio (palomo) con el pecho rojo (brasa), la sangre derramada de los tres versos del estribillo, que sugieren la repetición del sino trágico de la Madre ("giraba la rueda/el agua pasaba") (569).

El primer discurso largo de la Madre es apenas interrumpido por rápidas observaciones del hijo. Verdadero presentimiento relacionando la navaja y la genealogía de sus muertos.

A lo largo de estos discursos entrecruzarse los muchos significados de la sangre: sangre de la pasión, de la estirpe, de la buena semilla, de la muerte violenta.

La sangre y la muerte se unen al tema de la palabra en las expresiones posteriores de la Madre:

Tengo en mi pecho un grito...
...pero se llevan a los muertos y hay que callar. (671)

La fuerza del grito que alcanza el apelo de la venganza identificase con la fuerza del caballo cuya rapidez proporcionará la carrera atrás de los amantes.

Quién tiene un caballo? que le daré todo lo que
tengo, mis ojos y hasta mi lengua. (687)

Así ella identifica la tenencia de un caballo con la posibilidad de gritar, de aliviar su voz reprimida, a partir de lo cual no precisará más su lengua.

Este tema de la palabra convertida en grito es el más fuerte en el final de la pieza. El plano de la acción terminado en catástrofe, deja espacio a las palabras. Las muchachas cantan la canción del destino humano:

Jazmín de vestido/cristal de papel/nacer a las
cuatro/morir a las diez/ser hijo de lana/
cadena a tus pies/y nudo que apriete/somargo
laurel. (696)

y de la muerte trágica:

el hilo tropieza/con el pedernal/los montes
saclos/lo dejan pasar/corre, corre, corre/y al
fin llegará/a poner cuchillo/y a quitar el pan (695)

La Madre pide silencio. Su hijo es ya "una voz oscura detrás de los montes" (670), ella siente la soledad como la mayor pobreza; de repente se desconoce a sí misma: no puede reaccionar como quería cuando la novia aparece. Por eso ésta consigue hablar.

Y vuelve entonces la imagen del grito unido a la muerte. Aunque desde la puerta, para mantener un distanciamiento formal impuesto por la Madre, la Novia une su voz a la de ella en un grito contenido de rebeldía contra la ley de la venganza:

y apenas cabe en la mano/pero que pesera frío/
por las carnes asombradas/y allí se para, en el sitio/
donde tiembla enmarafada/la oscura raíz del grito. (605)

Son dos fuerzas opuestas unidas en el canto por un denominador común: el dolor, la pobreza existencial.

El tercer acto es casi todo él un canto coral con altos y bajos, solos y orquesta sinfónica.

Consumada la fuga, el coro de leñadores oficia de espectador comentarista. Ellos expresan antes que la Novia y en estilo más rústico, la teoría popular de la sangre y el destino:

Hay que seguir el camino de la inclinación...
de la sangre... la sangre pudo más... Vale
más ser muerto desangrado que vivo con ella
podrida. (639)

Este coro está, como en la tragedia ática, colocado entre actores y espectadores, comenta lo que fue y predice lo que vendrá. Los leñadores encarnan la situación del hombre en la lucha perdida contra la ejecución ciega del antiguo esquema de crimen y castigo. Inútilmente tratan de ocultar a los amantes, de imponer su ley protectora del amor sobre todas las cosas.

Surge en el cielo la luna. Esta deidad tiránica que viene a imponer el sacrificio de los amantes se muestra, al mismo tiempo, carente como cualquier mortal. Ella tiene frío ("que quiero entrar en un pecho/para poder calentarme"), es dura su lucha en buca de calor. Su canto está lleno de metáforas que crean un ambiente mágico donde un astro superior encarna el destino de las cosas de la tierra. Por eso lo incluimos entre los trechos líricos que, siendo solos musicales, como la prosa poética de la Madre, pertenecen a la melopea y transmiten una concepción mítica del mundo. Lo mítico, en *Bodas de Sangre*, es lo telúrico; sentimos la ausencia de un nivel de trascendencia en el sentido olímpico o cristiano. La Luna no es una diosa todopoderosa que viene a juzgar las acciones humanas imponiendo sus principios. La propia Mendiga, símbolo de la muerte, no hace declaraciones de valor universal; ambas ejecutan una ley ciega y egoísta que calmará el frío de una y el cansancio de otra.

Con sus fases de mutación, la luna es el símbolo del ritmo biológico. Importa aquí la inversión del mito, pues tradicionalmente ella se relaciona a la primera etapa de este proceso: la fertilidad, la gestación, la procreación, mientras que aquí consume un acto de extinción: acaba con la estirpe del Novio.

Siendo ella al mismo tiempo símbolo de la femeneidad, el sacrificio del Novio y del amante, que pide y alcanza, parece un inicio del pasaje de un mundo masculino para otro femenino.

Esta figura cumple la función distanciadora del mito en la tragedia ática. El tono de magia que ella trae establece un desnivel entre la escena y el espectador al cual ésta se le presenta como "in illo tempore" del mito.

Tenemos hasta aquí el examen de los trechos líricos con su temática de muerte y su acompañamiento de la secuencia narrativa del principio hasta el fin. Algunos están acompañados de música como en la verdadera melopea y otros alcanzan el valor musical a través de la palabra poética. Las tensiones, los símbolos, y la fuerza de estos párrafos, constituyen la parte más expresiva de la obra: es la que nos transmite el mundo en el cual los personajes están inseridos. Ella da a la elocución una significación especial. Es en el plano de ésta última que se manifiestan los diferentes caracteres.

A través de la elocución se va desarrollando la peripecia cuyo esquema es el más simplificado posible y su punto culminante es la violación de la magia de la noche de bodas por la Novia y Leonardo.

Se sucede la catástrofe en la cual mueren el novio y el amante. Ella no aparece en escena, como Aristóteles manda; su noticia nos llega a través de los leñadores, las muchachas, las viejas, que reflejan el mismo terror y la misma piedad que alcanza a los espectadores.

Todos los episodios responden al principio de la verosimilitud. En un ambiente donde se invoca permanentemente la fuerza de los elementos naturales y se identifica con ellos el destino de los personajes, no es incoherente que uno de los elementos de repente aparezca y hable por sí mismo. La Luna y la Muerte están de tal forma sugeridos ya por las imágenes de la navaja, la plata, el brillo, la blancura, el cristal, etc; y cobran tanta vigencia en este contexto, que no es sorprendente verlos aparecer como personajes.

El único que tiene es Leonardo, pero este nombre está tipificador cuanto los otros y el amante responde ostensivamente a las características del león. Su fuerza y poder reciben en esta obra una connotación negativa propia de la interpretación española de este símbolo: el apetito desmedido, fuerza instintiva e incontrolada. Él es el apelo de la inclinación y de la sangre desencadenante de la tragedia; pero aún así es im-

posible verlo como protagonista, pues desde el principio hasta el fin su figura permanece igual. Aunque paga con su vida, él consigue su objetivo de volver a abrazar su antigua novia, razón por la cual no lo alcanza el cambio de fortuna, que Aristóteles considera caracterizador del héroe trágico.

Su muerte no es trágica, apenas es el precio que debe pagar por infringir las leyes consciente y violentamente, y su fin no es tan total como el del Novio, pues deja un hijo y una mujer embarazada. Estos elementos fundamentan la tesis de la transformación de los valores de esta sociedad.

La Madre, por su lado, vive para recordar y cultivar la muerte trágica de sus hijos y el marido. Su rígida figura cerrada en los valores de la honra y la estirpe se quiebra en los momentos de máxima tensión. Este rasgo aumenta su estatura, ya que Lorca coloca en su boca los discursos más ricos en metáforas y reflexiones con respecto al destino.

Cuando descubre la fuga de los amantes, ella reprime su primer impulso de venganza para reconsiderar el sentido de la honra que fuera violada por quien es ya la mujer de su hijo. Pero prevalece su sed de venganza y domina la situación montando dos ejércitos enemigos, que acaban con el cruzamiento de sangre perseguido con la boda.

Una segunda vez es tomada por la debilidad, en el encuentro con la Novia después de la catástrofe. Ya no es capaz de acusar duramente, sino de lanzar una pregunta que define la soledad del hombre: "de quién es la culpa?". A partir de este desmoronamiento de su personalidad motivado por la muerte de su último hijo, se hace posible la toma de posición de la Novia.

La pieza comenzó mostrando un mundo apoyado en valores absolutos defendidos por la Madre; ahora estos se relativizan y es nuevamente a través de su discurso que esto se expresa. Pero aún así no llega a cambiar del todo el destino de este personaje ya que su interés primordial es la muerte injusta de sus hombres y, de esta forma, la del último, consume un fin ya antes sentido y sufrido.

Los dogmas se alteran y la Novia puede hablar. No vuelve cansada, como la Mendiga; ni con frío, como la Luna; ni quebrada interiormente, como la Madre. Vuelve firme, no abdica de su rebeldía. Llega para mostrar su nuevo concepto de honra: estar "limpia y honrada como una niña" tiene un precio demasiado caro: dos muertes y muchas carencias.

Se cierra con ella el símbolo del río, que atraviesa toda la tragedia insinuando el final. Leonardo es la corriente del río oscuro que arrastra con la fuerza irresistible de la pasión, único capaz de saciar la sed. La procreación, las tierras, la salud que el Novio ofrecía tornáronse inexpresivas en contraste con aquella fuerza; "un poquito de agua, apenas".

Una imagen antológica refleja el destino ineludible de la inclinación:

... y me hubiera arrastrado siempre, siempre,
aunque hubiese sido vieja y todos los hijos de tu hijo
me hubiesen agarrado de los cabellos. (598)

Como Jean Marie Domenach considera, la elección es el punto característico en el destino del héroe trágico, el momento decisivo que define su existencia. Cuando ella declara: "yo no quería, óyelo bien, yo no quería", constata una lucha interior que antes y durante la boda se había insinuado en sus actitudes.

Su discurso la define como heroína trágica. En ella se da con mayor violencia el cambio de fortuna: de mujer amada, deseada, envidiada, pasa a ser deshonrada. Ella es la única en la pieza colocada en la encrucijada de dos caminos de igual atracción, dos fuerzas antagónicas de igual valor.

— Una fuerza fatal arrastra los personajes y los divide según su sino, los Félix, matadores; los hijos de la Madre: "casta de muertos en el medio de la calle" (568); la Novia y su madre: mujeres que no aman a sus maridos. El sino carga aquí todas las características de la moira griega: culpa o castigo heredado de los ancestros, que es seguida ciegamente aún en medio de los avisos del coro o sus equivalentes.

Para ser encuadrado en su moira, el protagonista es llevado instintivamente a cometer su error trágico, "una culpa inocente" como dice Domenach; pero punida con todo rigor por la Necesidad o Ananke. Cuál es el error trágico de la Novia? La respuesta está en los reproches que Leonardo le hace en la víspera de la boda por haberse separado de él, que poco podía ofrecerle, y haber tramado la boda con su prima. Desvío de la pasión, que no es el último, pues por segunda vez ella pretenderá apartarse de Leonardo casándose con el Novio. Pretensión de alejarse de la moira que acaba aumentando la dimensión de la catástrofe. Cuando ella llega, toda la comunidad está implicada. Los Félix, las familias de los novios y todas sus ramificaciones. Por eso se eleva, como la tragedia antigua, al

nivel sacrificial. El empate de muertes aumenta el valor colectivo de los hechos y da trascendencia ejemplar al castigo, aunque su legitimidad sea cuestionada.

Concordamos por lo tanto con Federico en que estamos frente a una tragedia y nos sorprendemos llegando a la conclusión de que la misma mantiene los elementos básicos de los orígenes del género sin desvirtuar el clima netamente español de la Grecia Antigua.

2 — YERMA

— Si en *Bodas de Sangre* analizamos los pasajes líricos diferenciándolos de la elocución, en *Yerma* notamos que unos y otra no ofrecen diferencias de fondo.

Tenemos aquí una obra donde la "imitación de las acciones humanas", de que hablaba Aristóteles, es escasa y asistimos al desenvolvimiento de una obsesión. Lo trágico no es consecuencia de una acción del héroe sino de un sentimiento.

Si nos preguntásemos cuál es el hecho que desencadena la catástrofe, acabaríamos respondiendo que ninguno. Pues la carencia que hace a Yerma asesinar a su marido es la misma desde el principio de la obra, y la actitud de Juan poco varía también. Por eso la peripecia no existe en el plano de la acción.

De hecho, no existe ningún personaje que se coloque con su acción en el camino de Yerma. Su marido hace su vida y se mantiene en esa posición, nada más. Si discuten es porque ella lo desafía. Las cosas suceden en el interior de ella a partir de diálogos sueltos de escasa causalidad. Es indiferente que dialogue primero con Juan, después con María, más tarde con Víctor, etc. Si alterásemos el orden nada modificaría el sentido de estos encuentros, pues ninguna acción es causa o efecto de la otra.

Sin embargo, esos diálogos afectan profundamente a la protagonista, que acentúa sus características sin sufrir cambios esenciales. El abierto rechazo que muestra por Juan en el último acto ("no lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación") (675) no es diferente de su negativa inicial a aceptarlo sin hijos.

Pero no nos engañemos, la simplicidad es aparente, y si la pieza alcanza por momentos el nivel trágico es porque la ambigüedad, ámbito de la tragedia, según Domenach, es aquí una fuerte característica.

En *Bodas de Sangre*, Lorca crea un ambiente mítico. En *Yerma* el tono es de ensueño.

En el primer cuadro, la primera imagen que vemos es la del sueño de Yerma. Un pastor y una criatura vestida de blanco salen de la escena, que está invadida por "una extraña luz de sueño". Una ilusión dentro de otra ilusión. Se escucha una canción de cuna y este ambiente vuelve siempre que la protagonista queda a solas. Su monólogo de gran contenido lírico es, a la vez, un diálogo entre ella y su hijo deseado. No cambia, por lo tanto, el contenido de la melopea y la elocución, apenas varía el tipo de interlocutor ficticio creado por el deseo del personaje, como sucede también en la canción del pastor: pura fantasía de Yerma, pues aún siendo el propio Víctor quien inicia el canto, ella no sabe que el verdadero pastor es el mismo con el cual ella sueña estar cantando. Cuando en el segundo cuadro del segundo acto "recita como soñando" su dolor de ser estéril, falta el habla del hijo, pero el vocativo "amor, mi amor" y el uso de la segunda persona del singular delatan la presencia de la criatura en su imaginación.

Es ese clima de autosatisfacción que ella alimenta que hace más fuerte su lucha por alcanzar la maternidad. Es importante destacar que, mientras la Vieja Primera acusa al marido por la infertilidad de Yerma, las lavanderas acusan a la mujer que no acepta su sino y anda buscando otros hombres por la calle.

Tiene hijos la que quiere tenerlos... (648)

Este grupo de mujeres expresa el sentimiento de la comunidad. Su canto, y una especie de danza que ejecutan mientras lavan, las torna un verdadero coro al estilo antiguo. Ellas cantan:

Pero ay de la canada seca!
Ay de la que tiene los pechos de arena! (652)

Si por un lado sabemos que el adjetivo "yermo" se aplica a la tierra deshabitada, sabemos también que Juan "cumple con su deber" de marido. Yerma lo busca y lo rechaza al mismo tiempo. Aquí aparece un elemento importante que también la diferencia de *Bodas* y de la tragedia antigua: el tema de la elección.

Por un lado, ella lucha entre su deseo de maternidad y el desinterés de su marido. Se debate día y noche. Pero por otro lado, cuáles son las acciones que realiza para salir de esa situación torturante? Apenas algunas discusiones con Juan, pre-

guntas a mujeres de experiencia y dos incursiones por el mundo de los conjuros de las cuales sale decepcionada, preguntándose que está ella haciendo allí. En contrapartida, pierde la oportunidad de aproximarse a Víctor, del cual descubre haber estado siempre enamorada e, incluso, rechaza la fuga con el hijo de la Vieja, que según la ley de la estirpe debe ser un gran reproductor. O sea, no elige nada. Ni el hijo del amor apasionado, como la Vieja primera le explicara; ni el hijo del acto reproductor mecánico. Elige el muro, la piedra, lo imposible, escudándose en una honra, que cada día invoca con mayor fuerza.

Juan responde a su casta de hombres de silencio y escasa descendencia. Pero Yerma, que se siente humillada, empobrecida, avergonzada frente a toda la naturaleza que le muestra la riqueza de sus frutos, no sigue el impulso de la inclinación. Por eso el nombre; el único de la pieza donde todos son Mujer, Muchacha, Lavandera, Juan, María (ambos ya hartamente usados por la literatura popular para nombrar cualquier hombre y cualquier mujer adultos), pues como Leonardo en *Bodas* responde a él sin restricciones. Especialmente porque va cerrando todas las salidas hacia su fertilidad. Según la Vieja Primera, "los hombres tienen que gustar"; pero Yerma, que en momento alguno acepta su grado de responsabilidad, responde: "yo me entregué a mi marido por él (el hijo) y me sigo entregando para ver si llega; pero nunca por divertirme". Por lo tanto también ella, a su modo, apenas atiende el deber cuando abraza a su marido.

Esto se relaciona con el concepto tradicional español del casamiento como instrumento de procreación, donde la práctica sexual es lícita apenas por su función reproductora.

Dónde queda, por lo tanto, la integración con la naturaleza, tan deseada por Yerma? La tesis de Gustavo Correa⁵ sobre el oprobio de cósmicas consecuencias causado a la naturaleza por la semilla podrida de Juan (1975:134) nos parece de enorme valor por las muchas observaciones que en ella se realizan. Sin embargo, y por razones personales, que podríamos llamar psíquicas, Yerma no consigue dar el salto del microcosmos, de los dogmas inamovibles en relación a la honra, hacia la integración en el macrocosmos de las leyes reproductoras de la naturaleza. El problema está planteado en el plano del microcosmos, pues Yerma no consigue ver en Juan el hombre; no consigue acasarse como los animales, sin pensar previamente en la cría.

Por un lado, como Correa bien muestra, las canciones y las danzas (1975:137) están cargadas de un sensualismo orientado siempre al acto de la concepción; pero por otro lado, la canción de la Hembra en el ceremonial dionisiaco del cuadro final (canción que está directamente dirigida a las mujeres, entre ellas Yerma), tiene por tema la mujer elemental. En esta canción lo que se destaca es el goce, la transformación de la "esposa triste, marchita de amores" a la mañana, en aquella en quien el amor "pone coronas, guirnaldas y luz", a la noche, después de la llegada del hombre.

En la romería, tan consagrada y aceptada que las hijas asisten con las madres para pedir la gracia de concebir un hijo, los medios equívocos justifican el fin claro.

La Vieja llama la atención:

Venía a pedir hijos al santo y resulta que
cada año vienen más hombres solos
a esta romería qué es lo que pasa?
(Rie) (682)

Y María constata:

Un río de hombres solos baja esas tierras (684).

No hay santo que opere ese milagro; apenas hay un ambiente permisivo donde "atrás del muro", como dice la canción del Macho, la mujer se deje germinar por otro hombre. Pero Yerma no acepta la insinuación del rito. Ella prefiere golpearse contra el muro antes de conseguir su propósito ocultándose atrás de él.

El sentimiento de honra, que hereda de su casta, acaba siendo más fuerte que el instinto reproductor, que también por casta le llega.

La pieza nos parece, como *Bodas de Sangre*, un ejemplo más del alto precio de la honra, cuya fuerza en Yerma es mayor que en cualquier personaje de las obras analizadas. Es un valor absoluto e incuestionable. En este sentido ella lucha por permanecer en el microcosmos de su educación represora. Su desgracia no sale del espacio individual. Las dos grandes fuerzas que la impulsan le llegan por herencia: honra y procreación. En ella actúan, luchan y se aniquilan mutuamente pues en sus circunstancias resultan incompatibles. El odio sustituye al amor, la tristeza a la alegría, la muerte a la vida. Todo recae sobre Yerma, cuyo crimen la perjudica como un verdadero suicidio.

El final resulta más patético, en ese medio de exaltación de la vida, cuanto más sensual es la aproximación de Juan a la luz de la luna fecundante. Antes que el transgresor punido, como Correa lo interpreta, Juan se nos presenta como el buey expiatorio cuyo sacrificio es necesario para completar el ciclo biológico y garantizar así la abertura de un nuevo ciclo de nacimiento (la Vieja cuenta que el año anterior "se mataron dos por una casada seca") (683).

Yerma es un personaje cerrado, camina ciega hacia su autodestrucción, que es, en el fondo, autopunición. No hay un solo momento de pasaje de la ceguera a la luz del conocimiento; hacia el "reconocimiento" de que Aristóteles habla cuando define la secuencia trágica como la sucesión de peripecia, reconocimiento y catástrofe. La confesión de Juan, de no querer hijos, en lugar de hacerla cuestionar el concepto de la honra y abrir la luz de otra salida, no consigue más que afirmar la obstinación de Yerma, que lo mata declarando que mató al hijo.

Tenemos, por lo tanto, una pieza donde Lorca consigue alcanzar el nivel de lo trágico sin llegar a configurar una tragedia. Pieza basada en la psicología magníficamente presentada y no en la acción del héroe, obra donde las fuerzas que se enfrentan están dentro del personaje y nunca lo trascienden.

No podemos marcar con precisión el error trágico de Yerma, porque todo lo que dice y hace se encuadra en su concepción del mundo. Justamente sentimos la falta de una transgresión de algún acto que la encamine hacia su deseo. Pero ella es esclava, carece de la libertad cuyo ejercicio torna heroica la elección de todo "héroe trágico".

Aún así, atada, sin capacidad de actuar libremente, Yerma consigue gritar, quejarse; enfrentar a su marido, sus cuñadas, a la gente. La fuerza de su lucha, aunque ineficiente, la torna una figura de intenso dramatismo.

Nos encontramos, entonces, frente a una obra cuya estructura no llena los requisitos aristotélicos de la tragedia, pero que conserva por lo menos tres elementos básicos de la misma: la lucha de fuerzas opuestas; el patetismo de la figura de Yerma, y "la piedad y el terror" que "la catástrofe" final nos inspira.

3 — CONCLUSION

Concordamos con Federico García Lorca en considerar *Bodas de Sangre* la única tragedia. Aún así tanto *Bodas* cuanto

Yerma alcanzan el tono trágico por la fuerza de la lucha que sus personajes enfrentan, por la violencia de la pasión que los impulsa y por la catástrofe que esa pasión desencadena.

Se trata de dos propuestas diferentes de un mismo tema, fundamental en la visión de mundo española: la honra. Aunque ésta tenga connotaciones típicas de una sociedad rural, su localismo es trascendido por la proyección que alcanza el problema de la libertad que con ella se enfrenta.

Los valores tradicionales realizan en el teatro lorquiano la misma función de contraste que encontramos en la tragedia ática representado por los dioses. Pero una diferencia substancial nos parece existir entre una y otra fuerza superior, por lo menos si comparásemos con Esquilo y Sófocles. En ellos la autoridad divina es legítima y necesaria; en Lorca se mantiene la necesidad pero no la legitimidad. Es un teatro innegablemente pos-eurípidiano. Muestra los efectos de la honra hasta las últimas consecuencias y surge así una visión pesimista de la vida.

Lorca hace con estas obras un teatro de lo femenino valorizándolo, descubriendo sus méritos y la autenticidad de su fuerza en contraste con lo masculino, cuyas fallas máximas él delata. Este femenino es identificado con la pasión, la vida queriendo ser libre, con toda su riqueza de flores abiertas, "flores de maravilla" y cuyo mensaje nos llega por los coros formados por leñadores, lavanderas, niños, gentes del pueblo que vive el sentimiento de una naturaleza vigorosa reclamando su derecho de ser libre.

4 — REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DOMENACHE, Jean Marie. *Le retour de tragique*. Paris, Editions du Seuil, 1967.
2. GARCIA LORCA, Federico. *Obras completas*. Barcelona, Aguilar, 1965.
3. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1960.
4. NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia*. s.l. Espasa Calpe, 1975. Col. Austral.
5. CORREA, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1975.