



LA TRAGEDIA EN LORCA

Miguel Medina Vicario



Suele ocurrir con razonable frecuencia: la mayoría de los prólogos, por breves, concisos y contundentes que resulten, parecen esconder la confesión de que sin ellos el discurso que escoltan no sería capaz de sostenerse firme por sí mismo. En este caso concreto nos podemos ahorrar el esfuerzo de la sospecha, porque anticipo que, en efecto, sin este prólogo/confesión no sería capaz hoy — a este año concreto me refiero — de intentar penetrar en el entramado trágico que palpita en la *Obra de Federico García Lorca*. Incluso más: que en esta primera meditación/confesión/prólogo, se encuentra la raíz de lo que seguirá, y que quizá en el fondo no sea más que un pretexto mejor o peor articulado para justificar su propio preámbulo.

Es bien sabido que en este 1998 conmemoramos tres soberbios centenarios. Junto al nacimiento de Lorca, el de Bertolt Brecht y también el de aquella Generación mítica que, siéndolo en rigor o no, constituyó uno de los grandes momentos de nuestra creación literaria. Esta "trinidad", Lorca-98-Brecht, nos llega cuajada de felices estudios, publicaciones, representaciones, mesas redondas, conferencias, exposiciones... Nadie pone en duda la justificación histórica de estos homenajes. Lo que significa —debe significar— que nos encontramos ante espejos donde debemos mirarnos; que el oxígeno de sus obras nos estimula y guía. De lo contrario, sus nombres se hubieran difuminado en la memoria colectiva como el de otros muchos que no acertaron con la posteridad. Dicho con palabras de Leopoldo Alas, "Clarín", hay escritores perfectos (los que beben en copa de plata y admiran por su precisión creativa, semejante a las minuciosas maquinarias de los relojes de bolsillo y pulsera), pero que rara vez llegan a ser populares. Y hay escritores grandes (los que beben en el mar y se asemejan a los relojes de las iglesias o embleáticos edificios públicos, a los que siempre se mira como referencia obligada); éstos sí, éstos siempre terminan siendo populares. En el caso de Lorca quizá podrá ampliarse la cavilación afirmando que no sólo es popular por ser grande, sino que es grande por ser, sobre todo, decididamente popular.

Por diferentes razones académicas, ninguna de las tres celebraciones me ha resultado ajena. Antes que Lorca, Unamuno y Brecht me ocuparon en dramaturgias y estudios, hasta el punto de percibir con claridad algunos rasgos comunes entre los tres autores:

A) Un comparatista al fin regeneracionista en sus creaciones originales.
 B) Una permanente mirada hacia la Tragedia, cada uno con sus particulares criterios. García Lorca declara que "hay que volver a la tragedia. Sin sentido trágico no hay teatro y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico".

C) Un impulso inequívoco de popularizar el teatro, de convertir la representación en un acto sencillo, gozoso y didáctico al servicio de las clases populares. Así denuncia García Lorca el teatro burgués de su momento: "En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas... ¿Trae usted, señora, un bonito traje de seda? Pues, ¡afuera! El público con camisa de esparto, frente a Hamlet, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande."

Homenajeamos, pues, a tres autores grandes, y sin embargo, no deberíamos ignorar que sobre la gozosa obligación de hacerlo pesa una sospechosa atmósfera de contradicción. ¿Qué le queda hoy a nuestro teatro de regeneración, de sentido trágico, de auténticamente popular frente a lo populachero o el oropel de los espectáculos de "Corte"? La pregunta, claro es, podría obviarse, o buscar para ella una eufemística salida que siempre resultaría airosa y, sobre todo, más cómoda para todos. No creo que nos merezca la pena intercambiar mentiras piadosas que, por otra parte, quedarían radicalmente desarticuladas con sólo repasar nuestra programación teatral y las razones profesionales, creativas, económicas e ideológicas que la sustentan. Lo mismo que la Tragedia, en esencia, no es optimista ni pesimista, sino simplemente eso, Tragedia, este juicio no pretende influndir el más mínimo desaliento. Se limita a constatar, que es la única forma posible de intentar comprender. Demos la primera prueba de esta decidida voluntad, entrando definitivamente en los elementos trágicos que sustentan la *Obra de Lorca*.

Sabemos por sus propias manifestaciones que el autor tenía pensado crear una trilogía trágica al modo de los clásicos para los concursos dionisiacos. La primera, *Boñas de vanyre*, estrenada en marzo de 1933. La segunda, *Yerma*, estrenada un año después. Y al parecer ya tenía título para la tercera, *La destrucción de Soledad*, que nunca logró realizar. A partir de ahí, los diferentes estudios sobre el tema se multiplican, se confunden y, sobre todo, no siempre coinciden. Porque la última obra de Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, ha sido considerada como la posible pieza que remataría esa trilogía, en sustitución de la anunciada. No faltan cualificados criterios, al tiempo, que creen ver en *Bernarda* el comienzo de una nueva etapa en la creación de Lorca, y la desvinculan por tanto de las anteriores. Una certeza sí tenemos: García Lorca manifestó en repetidas ocasiones que *Bernarda* pretendía ser un drama andaluz. No veo razón alguna para poner en duda

el género dramático elegido por el autor, pero sí parece conveniente realizar ciertas matizaciones sobre ella y algunas de sus piezas anteriores.

Tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en sus dramas *El maltrató de la mariposa Mariana Pinchea*, *Doña Ravita la soltera*, e incluso en sus piezas irrepresentables o imposibles (*El Público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*), late un incuestionable aliento trágico. Entre sus trazos modernistas, simbólicos o surrealistas debe reconocerse el mestizaje de géneros. Sin la representación de este matiz resulta incompleta su lectura, e imposible su correcta representación. Algo parecido descubrimos en los textos de Buero Vallejo, de Unamuno y en el "realismo social norteamericano" encabezado por Eugene O'Neill y prolongado por Tennessee Williams, Arthur Miller y William Saroyan, para ser rematado por el mismo Sam Shepard.

En los autores citados puede apreciarse que sus personajes se mueven dentro del drama psicológico, urbano o rural, más o menos apegado al naturalismo costumbrista. En el caso concreto de Lorca, el discurso se hace más poético. Pero esta apreciación resulta tan cierta como incompleta. En un segundo y más hondo nivel de lectura, descubrimos que en la estructura de sus piezas aparece enseguida otro género tan firme como el anterior: la Tragedia. Bajo el primer dibujo de los personajes presentimos un soplo trágico que los eleva a una dimensión de mayor calado y trascendencia. Es decir: el puro drama se sustenta sobre una sólida base trágica en busca de esa catarsis final que, claro es, ya no se debe a los imperativos metafísicos propios del rito religioso, sino a razones psicológicas, sociales o culturales.

Esta generalizada falta de atención sobre los múltiples matices que desde *La Celdolina* se vienen produciendo entre los géneros dramáticos, incluso la falta de precisión sobre los rasgos que definen a cada uno de ellos en su estado puro, motiva con frecuencia juicios demasiado elementales que enturbian el correcto acercamiento a la Obra de Lorca y de otros tantos autores. Sirva como ejemplo unas declaraciones de Manuel Altolaguirre sobre el teatro de García Lorca realizadas en *Hora de España*, 1937, y que aparecen en acreditadas ediciones sin que, a mi modo de ver, se hayan cuestionado convenientemente.

Afirma Altolaguirre lo siguiente: "Cuando estrenó con clamoroso éxito *Bohío de vanyre*, velamos en él a un nuevo Lope de Vega del teatro español. En su *Zapatera prodigiosa*, sentimos a Molière que revivía. En *Yerma*, Séneca y García Lorca se encuentran."

Al menos dos de estas afirmaciones denuncian que Altolaguirre, en su comprensible intento por situar a Lorca en el Olimpo de los más grandes, incurre en apreciaciones cuando menos discutibles. ¿Qué razones pueden aducirse, luego de estudiar *Bohío de vanyre*, para comparar a su autor con Lope de Vega? Salvo la lógica admiración que por el Fénix sentía García Lorca, y el recurrente tema de la pérdida del honor en nuestro XVII, un abismo entre uno y otro. Lorca nos dejó dicho que deseaba retomar la tragedia porque el pueblo sabía mucho de eso, y

con esa tragedia precisamente pretendía elevar la cultura popular. Si exceptuamos *El Caballero de Olmedo*, Lope apenas realizó incursiones de enjundia en el género. Y es razonable que fuera así, porque el brillante populatismo de Lope de Vega bien poco tiene que ver con el sincero y apasionado sentido popular de Lorca. No asombraría en absoluto, sin embargo, que a través de *Bohío de vanyre* Altolaguirre hubiera encontrado un hilo directo entre Lorca y Calderón o Shakespeare, cuyas tragedias sí resultan contundentes.

Algo parecido ocurre cuando, partiendo de *Yerma*, toma como referencia a Séneca. Resultaría más acertado y justo aludir a Eurípides. ¿Por qué Eurípides y no Séneca? Una adecuada investigación sobre la evolución histórica del género trágico mostraría sin dificultad que tanto para Eurípides como para Séneca, la Tragedia se encontraba naturalmente sujeta al rito, a la ceremonia religiosa. No podía ser entonces de otro modo. Eurípides, "aurora del realismo", ya tuvo bastante con acercar el género todo lo posible a la realidad social de su tiempo, y bien caro pagó el intento. Pero en él todavía sobrevuela incólume el dictamen divino, pese a que los viejos dioses fueran contemplados ya con evidente desconfianza. Séneca, estoico convencido, no tiene más remedio que entregarse al género tal y como exige su momento histórico (hasta Shakespeare no podrían evolucionar los resortes trágicos por obvias razones culturales), pero digamos que el cordobés no oficia con fe, o no con toda la fe necesaria que el rito requería. Así, lo sublime en Grecia se convierte con Séneca en sangriento, angustioso, premonitoriamente melodramático.

Acordemos, pues, que tras el abandono voluntario del surrealismo, sólo *Bohío de vanyre* y *Yerma* pueden ser analizadas como tragedias puras, o puras tragedias.

La primera se basa en un hecho real ocurrido en Níjar, provincia de Almería. Se llegó a decir entonces que se trataba de una obra fruto del sarampión vanguardista. Se entiende mal el juicio, sencillamente porque la tragedia no pertenece a ninguna tendencia/corriente estética concreta; lo suyo es andar perpetuamente en el envenenado milagro de vivir. Tragedia ésta, eso sí, arraigada a las tierras andaluzas. Conviene recordar, en este sentido, que toda creación que asume con sabia humildad el localismo correctamente articulado termina por universalizarse, porque las esencias humanas aparecen más puras cuanto más se concentran.

Este rito trágico del sacrificio responde cabalmente a la definición dada por Hegel sobre la Tragedia donde, nos dice, se enfrentan dos fuerzas con igual altura ética. De esta lucha, una de ellas debe sucumbir ante la otra, que cae en culpa al comprobar que su triunfo ha motivado la destrucción de la contraria, que combatía con la misma dignidad. El Novio y Leonardo se disputan la posesión de La Novia. Ambos sienten por la mujer la misma pasión, el mismo legítimo deseo de conquistarla; se enfrentan con las mismas armas y el mismo valor. La muerte de ambos restaura el orden natural, tiende hacia la reconciliación, esa

"soprhosyne" que busca un futuro de felicidad por medio de la rotura del sistema establecido. Al tiempo, se provoca la imprescindible catarsis, el suspiro colectivo de ¡ya está! Tras la muerte del hijo, La Madre lo verbaliza así:

Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A media noche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero, no; camposanto, no, camposanto, no; lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo.

Esta alusión a la tierra engloba simbólicamente a todas las madres trágicas, por dispares y lejanas que puedan parecer: desde la inmensa Gea o la amantísima Rea, que salva al gran Zeus de la voracidad de Crono, hasta la de *Talía cramiá hióni*, de Miller, y *Madre Coraje*, de Brecht.

Boda de sangre comienza allí donde finaliza, en la casa de La Madre, desde donde la mujer lanza sus últimos lamentos anteriormente apuntados. La acción, pues, es cerrada y ya desde el comienzo se presiente la sombra de la fatalidad como en las clásicas sagas malditas. Así nos adelanta La Madre la atmósfera que pesa sobre ella:

... Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.

Y más tarde, cuando el hijo le anuncia su boda y la posibilidad de que viva con él y su esposa, la Madre rechaza el ofrecimiento con un rotundo:

No. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de la familia de los matadores, y lo entierren al lado. ¡Y eso sí que no! ¡Cal! Eso sí que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia.

Lorca nos viene a decir que no es posible someter las pasiones humanas a la norma social, a la moral convencionalmente establecida. El matrimonio formalmente acordado por las dos familias, sujeto incluso a intereses económicos, nada puede contra la verdadera pasión que La Novia siente por su primo Leonardo. Él, ya casado, no deja de asediarla clandestinamente. Ella, como una verdadera heroína trágica, apura su acción fatal, escapar con el amante, hasta después de haber contraído matrimonio. Porque así quiere la

verdadera Tragedia a sus héroes: situados en el límite de sus fuerzas. Los dos han luchado durante años por olvidar un impulso del que no son responsables. Ya huidos, en el bosque donde se esconden de sus perseguidores, dice Leonardo:

Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas.

Y la Novia replica en parecido tono:

¡Ay qué sinrazón! No quiero
contigo cana ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.

Consumada la tragedia, La Novia grita lo siguiente:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas 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... Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería, ¡óyelo 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 cabeza de un mulo.

Desde su primera intervención, El Novio aparece señalado por el estigma trágico. En su laconismo, en sus silencios, en la controlada pasión por su futura esposa, incluso en las conversaciones con su Madre, se intuye el frío de la fatalidad que le persigue. Hasta quien le robará su honor, Leonardo, pertenece, ¿casualmente?, a la familia de los Félix; los homicidas de su padre y hermano. Ya en la fiesta de la boda, sus gestos amorosos hacia la esposa son rechazados, y soporta el injusto desprecio con entereza. Pero cuando comprende que ella ha escapado, revienta en impulsos varoniles y todo su

pasado se agolpa solicitándole la restitución del honor perdido. En plena persecución de los amantes, el personaje sentencia así:

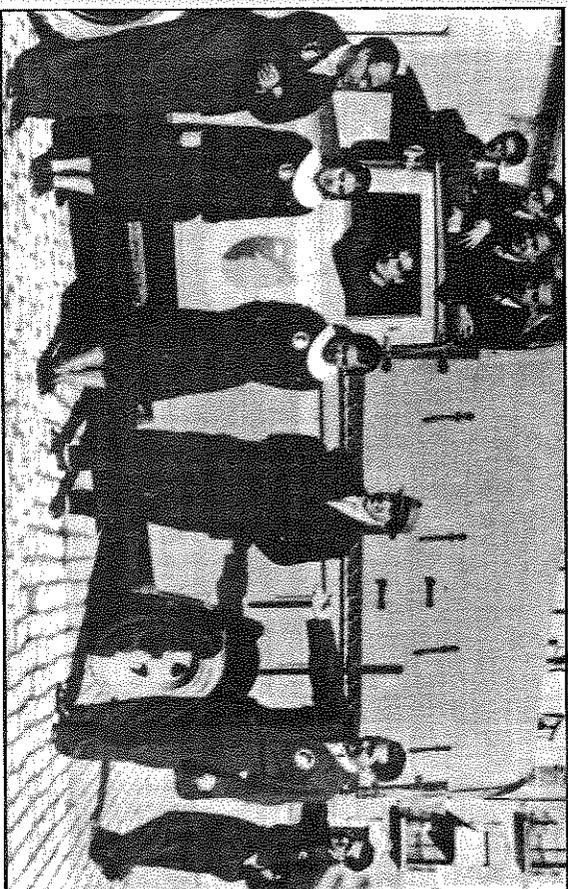
... Estoy seguro de encontrarlos aquí. ¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre, y el de toda mi familia que está muerta. Y tiene tanto poderío, que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los mitos clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo.

La Luna y La Muerte estrechan su cerco sobre perseguidor y perseguido. Un coro de leñadores recita/advierte sobre el sangriento final. Durante todo el texto, nanas y canciones han servido también de melódicos oráculos. Sobre esta especial musicalidad que permanentemente oxigena la tensión del texto, Joseña Díez asegura que Lorca orquesta la obra como una auténtica sinfonía. Por su parte, Christopher Maurer ha estudiado la relación de *Bodas de Sangre* con la cantata 140 de Juan Sebastián Bach, y Dámaso Alonso no duda en calificarla de teatro musical.

Lorca no enjuicia los acontecimientos. Se limita a mostrarlos de un modo similar al empleado por Valle-Inclán en sus *Comedias Bárbaras*, rastreado una Galicia medieval donde su último héroe trágico, D. Juan Manuel de Montenegro, se encuentra dominado por impulsos primarios, fuerzas telúricas y visiones sobrenaturales. Pero, al contrario que hace Valle en su trilogía, permitiendo que presenciemos la muerte del hidalgo a manos de sus hijos, Lorca se ajusta a la ortodoxia clásica evitando al espectador la visión del hecho sangriento, la muerte de los dos adversarios.

"Yerma es una tragedia, una tragedia de verdad. Los actores no deben hablar con naturalidad; ¡nada de naturalidad!" Esto solicitaba Lorca para su segunda tragedia de las tierras de España. Tragedia o poema trágico, con cuatro personajes principales y un coro, donde parece que no existe un argumento, sino el desarrollo de un carácter, el de la protagonista.

Yerma ha sido calificada de mujer extrema, vehementemente, desmesurada, obstinada, incluso irracional. Si la clave de su peripécia estuviera enmarcada en el puro Drama, esta concatenación de adjetivos nos llevaría a definirla como un ser decididamente patológico. Como Lorca situó su historia dentro del género trágico, la falta de resignación de la protagonista no sólo se encuentra justificada, sino que resulta extremadamente adecuada. En ella se muestran las zonas más oscuras del ser humano; aquellos rincones malditos preñados de ocultas pulsiones. Pantanosos terrenos de símbolos inconscientes que en el personaje se multiplican extraordinariamente: desde su mismo nombre, hasta si su infecundidad no será otra cosa que el reflejo de una España siempre inacabada; un país de muerte donde la muerte se celebra con el último rito dionisiaco, el de los toros.



Eduardo Ugarte, Isabel García Lorca, Laura de los Ríos,
Pablo Ugarte, Federico García Lorca y algunas
componentes de La Barraca.

A los dos años y veinte días de su casamiento, Yerma todavía se encuentra entre sueños esperanzados (un pastor pasa ante ella con un niño de la mano), y entregada a primorosas labores de futura madre. Como en *Romero y Julieta* y otras tragedias modernas, la convención social sustituye a las deidades: Yerma casó con quien determinó su padre, pero esta imposición fue aceptada de buen grado. Así se lo confiesa a La Vieja: "Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Ésta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía." Pero su infecundidad va convirtiéndose esa condición de esposa sumisa en un volcán que pronto arroja sombras premoniciones. Afirma la protagonista que "Si sigo así, acabaré volviéndome mala." Como una permanente burla de la Naturaleza, a su alrededor florece la vida humana, animal y vegetal.

El eterno rito de la fecundidad arrastra sus raíces hasta la diosa primigenia que concebía a sus hijos sin necesidad de varón, tomando a los efébos como meros objetos de placer sexual, y sacrificándolos luego. Tampoco la gran madre Gea necesitó fecundación alguna para colgar sobre ella la inmensa bóveda de Urano. Pero Yerma, como la Medea de Eurípides (cuya figura retomaremos más adelante), se siente dependiente del hombre con el que comparte la vida.

En algún momento, incluso, la heroína comentará el castigo que supone depender de un macho para engendrar hijos. Junto a ella, la figura de Juan no es más que la evidencia de su frustración. El hombre, preocupado por sus tierras, envejece sin lograr un heredero para sus posesiones. Pero el labrador no realiza reproche alguno. Hay en él un sometimiento a la realidad, un silencio que parece ocultar una vergonzante culpa. En su último enfrentamiento con Yerma, Juan parece justificar su actitud: "A mí me importa lo que tengo entre las manos. Lo que veo por mis ojos."

Yerma pasa del recinto cerrado e íntimo de su casa a los espacios abiertos, a los campos; de su religiosidad convencional salta a la superstición, al ambiente lujurioso y sensual de una romería de casadas estériles. Pero lo que la heroína no puede superar es su profundo sentido de la honra. Ningún otro hombre podrá sustituir a Juan porque en él se concreta/personifica la fuerza del destino. Y esta fidelidad, que se convierte en radical desamor, incluso en odio, es tentada en dos ocasiones. La primera de forma implícita, desasosegante, inconcreta. La presencia del pastor Víctor está rodeada de gestos contenidos, miradas huidizas, silencios de complicidad. Los sentimientos de Yerma por Víctor quedan sin definir, en una abstracción ideal, pero lo cierto es que cuando el pastor decide abandonar para siempre aquellas tierras, la despedida se prolonga del siguiente modo:

YERMA: ¿Por qué te vas? Aquí las gentes te quieren.

VÍCTOR: Yo me porté bien.

YERMA: Te portaste bien. Siendo zagalón me llevaste una vez en brazos, ¿no recuerdas? Nunca se sabe lo que va a pasar.

VÍCTOR: Todo cambia.

YERMA: Algunas cosas no cambian. Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye.

VÍCTOR: Así es.

YERMA: Pero si salieran de pronto y gritaran, llenarían el mundo.

VÍCTOR: No se adelantaría nada. La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado.

La segunda oportunidad que Yerma rechaza para intentar remediar su infecundidad se la ofrece de forma explícita La Vieja, en la romería ya citada, con estas palabras: "Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace milagros. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo es de sangre. Como yo." Yerma contesta con un desgarrado "Calla, calla, si no es eso. Nunca lo haré... ¿Dónde pones mi honra?" Con esta rotunda negativa sentencia Yerma el trágico desenlace. La rígida norma, de nuevo, como en *Bernarda Alba* y en tantas

otras tragedias modernas, sustituye al poder divino, pero ciertamente no es menor en crueldad.

Y este sentido del honor, que tanto marcó nuestro teatro del XVII, es precisamente el que convierte el coro de Lavanderas en el aguijón de un pueblo maledicente, morboso, perverso, que viene a rematar la desesperación de Yerma. Al comienzo del Segundo Acto, entre risas y gestos pícaros, las Lavanderas no dudan en calumniar:

LAVANDERA 1: Pero ¿vosotras la habéis visto con otro?

LAVANDERA 4: Nosotras, no, pero las gentes sí.

LAVANDERA 1: ¡Siempre las gentes!

LAVANDERA 5: Dicen que en dos ocasiones.

LAVANDERA 2: ¿Y qué hacían?

LAVANDERA 4: Hablaban.

LAVANDERA 1: Hablar no es pecado.

Hay una cosa en el mundo que es la mirada. Mi madre lo decía. No es lo mismo una mujer mirando unas rosas que una mujer mirando los muslos de un hombre. Ella lo mira.

En los textos de Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla, etc., bastaba con una simple sospecha de adulterio para proceder al sacrificio de la mujer. Valle-Inclán, al que Lorca admitió profundamente, hace una incursión espléndida parodiando semejanzas prácticas. En *Los cuernos de Don Friolera*, el Teniente duda ante la acusación anónima que sentencia a su mujer: "Loreta seguirá siendo mi compañera, el ángel de mi hogar. Nos casamos enamorados, y eso nunca se olvida. Matrimonio de ilusión. Matrimonio de puro amor." Pero sobre este sentimiento personal se impone el imperativo social: "En el cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones, Friolera."

A medida que la tragedia avanza, el lenguaje poético que lo salpica no impide que el desgarró de la heroína nos traiga ecos precisos de aquella otra mujer ya citada, la bárbara Medea, que también se enfrentó con aparente desmesura a su destino. Así, Yerma replica a La Vieja con triste impotencia: "Las muchachas que se crían en el campo como yo tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelve medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber. Y tú también, tú también te callas y te vas con aire de doctora, sabiéndolo todo, pero negándolo a la que se muere de sed." Medea, por su parte, en su discurso a las mujeres corintias, dice: "De todos los seres animados y dotados de pensamiento, las mujeres somos el más desdichado. Pues en primer lugar tenemos que comprar un marido con excesivo gasto, y conseguir un dueño de nuestro cuerpo." Y más adelante: "Un hombre, en cambio, cuando se hasta de convivir con lo de dentro, yéndose fuera, calma el fastidio de su corazón."

Por vengarse de Jasn, Medea da muerte a sus propios hijos. Ante la imposibilidad de engendrarlos, Yerma destruye con sus propias manos la dolorosa evidencia de su esterilidad. La primera no duda en revelar su naturalidad: "Que nadie me tenga por floja, débil e indolente, sino de temperamento dispar." También vacila en el momento de ejecutar su venganza: "De cualquier forma es forzoso que mueran, y dado que es menester, los mataré yo que les di la vida." Cuando Juan ya ha sido estrangulado, los lamentos de Yerma recuerdan a los de La Madre de *Bohna de sangre*: "Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Voy a descansar sin despertarme sobresalada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre." Para finalizar con ecos de la heroína de Eurípides: "No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo!"

Este texto que hoy aplaudimos y celebramos fue, sin embargo, dolorosamente maltratado por el sector más reaccionario de nuestra sociedad. Conviene recordar brevemente algunos de los juicios que entonces realizó la crítica de la derecha española¹. Jorge de la Cueva, en *El Debate* (30-XII-1934), decía, entre otras, las siguientes linderas: "... Pero se aborda el drama con una visión morbosa, que deshumaniza y disminuye al personaje: la preocupación de la fecundidad, el ansia de un hijo que, mientras es tierno anhelo, dulce esperanza, profundo y casto aguardo de la bendición de Dios, encuentra resonancia y despierta un eco de simpatía en todos los corazones; llevado a la locura, a la desesperación, al terrible y constante desvarío y a los extremos de la epilepsia, se desnaturaliza." Y sigue luego: "Por caminos de la extravagancia y con un deseo alucinante de originalidad ha venido a caer el autor en dos vejeces: la de la audacia y la del naturalismo viejo de Zola." José de la Cueva, en *Informaciones* (31-XII-1934), afirma: "La obra es francamente mala: el autor, ambiciosamente, la califica de tragedia porque le concede más importancia de la que realmente tiene. Ni el fondo ni la forma autorizan tal clasificación." Rafael López Izquierdo, en *La Nación* (31-XII-1934), sentencia: "... ha presentado una obra de trazo endeble en la que con frecuencia desvaría, desde el punto de vista teatral, llegando a cundir en el público sabio la intranquilidad o el desconcierto". Como último ejemplo, algunos párrafos aparecidos en *Crítica y Justicia* (5-I-1935), firmados por Dimitri Escarpelloff: "En el teatro Español se ha estrenado una tragedia de mucha risa que se llama *Yerma*. A mí, dicho sea con todos los respetos debidos a... ¿a quién?; bueno, dicho sea con los respetos debidos, eso de *Yerma* me parece nombre de yegua. En esta *Yerma*, ¡se dice cada atrocidad!"

Al tiempo que se producían estas escandalosas e injustificadas declaraciones, y justamente tras el estreno de *Yerma*, Federico García Lorca nos regalaba el siguiente manifiesto que parece apropiado para reflexionar, finalmente, sobre las contradicciones apuntadas al principio de estas líneas:

Yo no hablo esta noche como autor, ni como poeta, ni como estudiante sencillo de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país, y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa y con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama matar el tiempo.

¹ Críticas tomadas de Ricardo Doménech, "La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca, Madrid, Cátedra, 1985.