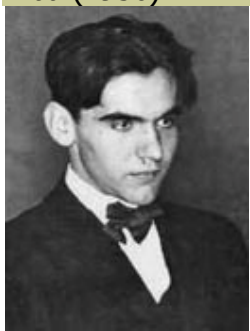


LOS ELEMENTOS DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN *BODAS DE SANGRE* DE FEDERICO GARCÍA LORCA.

Jolanta Rekawek

Federico García Lorca (1898 – 1936), miembro de la Generación del 27 y uno de los artistas más consagrados en la historia de la cultura española, se destaca por el carácter polifacético de su talento volcándose en múltiples aventuras creativas que sobrepasan las fronteras de la poesía. Hace dibujos, compone canciones, escribe poemas en prosa, obras de teatro, brilla con sus inusitadas conferencias.

En su obra dramática Lorca alterna nuevos caminos de vanguardia con el homenaje que rinde a la tradición. La vertiente renovadora está representada por el estreno de *El maleficio de la mariposa* (1920) como también por sus farsas de matiz guiñolesco e inspiración valleinclanesca: *Títeres de Cachiporra* (1923), *La zapatera prodigiosa* (1926, primera redacción), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928), *El retablillo de Don Cristóbal* (1931), *Así que pasen cinco años* (1931), *El público* (1933) y hasta *Comedia sin título* (1936). Por otra parte, el dramaturgo se muestra como un profundo conocedor de la tradición popular que sublima en el escenario en las obras como *Mariana Pineda* (1925)ⁱ, *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936).



Lorca recurre en estas obras a la tradición convencido de que España ha heredado algunos aspectos del mundo clásico cultivándolos en una especie de ritual muy importante para su cultura. En su charla *La teoría y juego del duende* el artista se refiere a una particular capacidad performática en España donde "Parece como si todo el duende del mundo clásico se agolpara en esta fiesta perfecta exponente de la cultura y de la gran sensibilidad de un pueblo que descubre en el hombre sus mejores iras, sus mejores bilis y su mejor llanto." (GARCÍA LORCA, 1977,

t.1, p. 1107)

Para el escritor andaluz estaba claro que el teatro de su época tendría que rescatar la tradición de la tragedia clásica. "El teatro, para volver a adquirir su fuerza debe volver al pueblo del que se ha apartado. El teatro es además, cosa de poetas. Sin sentido trágico no hay teatro y el teatro de hoy está ausente el sentido trágico." (GARCÍA LORCA, 1933) Lorca pone en práctica esta convicción cuando retoma las claves de la tragedia clásica (especialmente griega) en su trilogía de la tierra andaluza: *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*.

En este trabajo nos proponemos observar cuáles son los elementos de la tragedia griega que Lorca actualiza y de qué manera las aprovecha en su obra *Bodas de sangre*. Para llevar a cabo este análisis tomamos como punto de referencia el texto de *Poética* de Aristóteles, escrita aproximadamente entre 334-333 a J.C., resultado de sus trabajos sobre el fenómeno literario. Entre otras formas de poesía,

Aristóteles, cuyo campo de interés como filósofo era prácticamente ilimitado, trató en *Poética* de la tragedia definiendo su esencia y estableciendo pautas que deberían respetar los autores para escribir obras trágicas. No olvidemos que en la Grecia antigua la tragedia tenía mucha importancia en la vida pública urbana debido a su carácter educativo y cultural. El mismo Aristóteles la definía de la manera siguiente:

La tragedia es, pues la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. (ARISTÓTELES, 1985, p. 235)



Estatua en homenaje a Lorca en Madrid

1. LOS ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA TRAGEDIA EN *BODAS DE SANGRE* DE GARCÍA LORCA

Entre los elementos de la tragedia Aristóteles considera el entramado de la acción como el ingrediente fundamental observando que en ella están implícitas la vida, la felicidad y la desdicha de los hombres. El filósofo relega la configuración de los caracteres al segundo plano: "(...) sin acción no puede haber tragedia, pero sí puede haberla sin caracteres". (ARISTÓTELES, 1985, p. 242)

Para analizar el entramado de la acción como elemento clásicamente preponderante en *Bodas de sangre* vamos a observar el primer cuadro del acto primero en el cual el dramaturgo arranca la acción con la alusión al objeto simbólicamente relacionado con la muerte: el cuchillo. La obra cuenta la historia del amor entre un hombre casado (Leonardo) y una muchacha (Novia) que huye con el amante el día de su boda. Inconformado con la traición, el Novio alcanza a la pareja y se vengá en un duelo sangriento en el cual mueren los dos rivales.

MADRE (*Entre dientes y buscándola*)

La navaja, la navaja ... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO

Vamos al otro asunto

(...)

MADRE

Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque no son de él, heredados...

NOVIO (*Bajando la cabeza*)

Calle usted.

MADRE

...y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé como te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón. (GARCÍA LORCA, 1977, p. 567)ⁱⁱ

En una clara alusión a la muerte a través de la situación donde la Madre entrega el cuchillo al Novio, Lorca augura los hechos trágicos de la trama. En un *crescendo* suave pero tenaz, el dramaturgo introduce los detalles tenebrosos del contexto en el cual se va a desarrollar la acción determinando así sus antecedentes trágicos.

MADRE

Cien años que yo viviera, no hablaría otra cosa. 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. (p. 567)

Y momentos después, cuando el Novio le vuelve a decir que quiere casarse, la Madre revela más detalles sobre el trágico pasado y ostenta su vehemente deseo de no olvidarlo nunca:

NOVIO

Pero usted vendrá con nosotros.

MADRE

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! ¡Ca! ¡Eso sí que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia! (p. 567)

Desdichado a raíz de las acciones pasadas, tal como lo plantea Aristóteles, el personaje de la Madre aporta en el inicio del argumento tintes de una trama pasional y trágica. A este clima preliminar de la tragedia contribuye también el personaje de la Vecina que revela que la chica con quien quiere casarse el Novio fue novia de Leonardo, uno de la familia enemiga: los Félix.

Con estos recursos Lorca dibuja un cuadro premonitorio de la secuencia de situaciones dramáticas a través de las cuales se va a desarrollar la tragedia. Prefigura los hechos trágicos no sólo a través del diálogo sino también con la destreza de un autor muy pendiente de la puesta en escena:

MADRE

Adiós. (*Se dirige a la puerta de la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua*).ⁱⁱⁱ (p. 577)

En nuestra opinión, el primer cuadro de *Bodas de sangre* desempeña la misma función que en la tragedia griega tiene el prólogo, es decir "secuencia que anticipa, en forma dialogada o monologada, la historia trágica". (OLIVA, TORRES MONREAL, 2000, p. 34).

Según Aristóteles, las partes en que se divide la tragedia son: *prólogo*, *episodio* (la parte comprendida entre dos cantos del coro), *éxodo* (la parte tras la cual ya no hay canto del coro) y *canto coral* (subdividido en *párodo* – la primera intervención completa del coro) y *estásimo*.

La abertura del cuadro segundo de *Bodas de sangre* guarda, a nuestro ver, la similitud con el *párodo*. Se trata de la nana del caballo cantada por la Suegra y la Mujer de Leonardo (el amante de la Novia). En este momento Lorca hace que los dos personajes asuman la función del coro, cosa que no va en contra de los preceptos aristotélicos ya que "En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto o contribuir a la acción (...) (ARISTÓTELES, 1985, pp. 194-195). El dramaturgo enlaza el primer cuadro (en el que ha prefigurado la acción trágica a través de recurso verbales y visuales) con el segundo con la nana que retoma la alusión a la muerte, al amor y al sexo a través del símbolo del caballo.^{iv}

SUEGRA

Duérmete, rosal
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay cómo bajaban!
La sangre corría
Más fuerte que el agua. (pp. 577-578)

Después de haber desvelado en el acto primero que la Novia se sigue viendo con su ex-novio infeliz en su matrimonio, Lorca reinicia la acción en el acto segundo en la madrugada del día de la boda sacando a la luz los pormenores que, por su carácter fatalmente repetitivo marcarán el destino de los protagonistas. La Novia revela que su madre era infeliz en su matrimonio.

NOVIA

Pero se consumió aquí.

CRIADA

El sino. (p. 599)

Con esta alusión Lorca parece rescatar el concepto del *fatum* de la tragedia griega que pesa sobre la vida de los protagonistas que aún esforzándose para evitarlo (como lo hará la Novia dispuesta a casarse con el hombre a quien no ama) acababan afectados por su inexorable sentencia. Reproduciendo el ciclo vital y sentimental de su madre la Novia heredará el mismo destino hacia la desdicha.

El dramaturgo aprovecha también el segundo acto para dar más consistencia a un elemento que ya ha introducido discretamente en el primer acto cuando la Novia

ha confirmado que ella y Leonardo se siguen viendo. Esta circunstancia elaborada para los efectos de la acción recuerda a un elemento que Aristóteles llama de *peripecia*. "La peripecia es un paso de una situación a su contrario por parte de quienes actúan, tal como ya se ha dicho, y esto, según venimos diciendo, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad". (ARISTÓTELES, 1985, p. 255)

A nuestro ver, la *peripecia* que Lorca configura en *Bodas de sangre* es el amor entre la Novia y Leonardo, al principio oculto y después abiertamente trasgresor. Cabe observar que la peripecia lorquiana no es un hecho puntual sino todo un proceso: desde los antecedentes, las sospechas de una relación amorosa entre la Novia y Leonardo, la confirmación de las mismas hasta la declaración mutua del amor.

Justamente en la madrugada del día de la boda ha llegado el momento de reconocer el amor trasgresor que desborda a la Novia y a Leonardo. Cabe señalar que esta parte de la acción constituye otro elemento trágico comentado por Aristóteles. "El *reconocimiento* es, como indica su nombre, el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha". (p. 255) Lorca incluye el *reconocimiento* aristotélico en el mismo cuadro del segundo acto, a través de las declaraciones de Leonardo y la Novia que no pueden más ocultar el amor que les une:

LEONARDO

Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan, a los centros, no hay quien los arranque!

NOVIA (*Temblando*)

No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra y sé que me ahogo, pero voy detrás.
(p. 607)

El acto segundo de *Bodas de sangre* acaba con la huida de la Novia con Leonardo y el comienzo de su persecución a la cual instiga la Madre poseída por el sentimiento de la venganza.

MADRE

(...) ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás!
(p. 636)

En este momento de la trama Lorca parece culminar la configuración de lo que Aristóteles llama el *nudo* de la tragedia:

Toda tragedia consta de nudo y desenlace. Los hechos externos a la trama y con frecuencia, algunos de la misma, constituyen el nudo: el resto es el desenlace. Llamo nudo a la parte que va desde el comienzo hasta el momento

a partir del cual tiene lugar el paso de la felicidad a la desdicha o de la desdicha a la felicidad; desenlace a la parte que va desde el comienzo del cambio hasta el fin de la tragedia. (ARISTÓTELES, 1985, P. 281)

En nuestra opinión, Lorca construye el *nudo* al estilo clásico en dos primeros actos de *Bodas de sangre* donde aporta los hechos externos a la trama (la muerte de los miembros de la familia del Novio, la desdicha de la madre de la Novia, el antiguo noviazgo entre la Novia y Leonardo) y también las acciones inseridas en la trama: la declaración del amor y la huída de los dos amantes. El dramaturgo deja el tercer acto para el *desenlace* en el cual la muerte oficiará su ritual y encierra el entramado de la acción con el símbolo del cuchillo con el cual ha iniciado la trama.

En *Bodas de sangre* Lorca parece tomar al pie de la letra el precepto aristotélico de la preponderancia de la acción sobre los caracteres. "Por lo tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos." (ARISTÓTELES, 1985, p. 241) De hecho, *Bodas de sangre* no es una tragedia de caracteres. Son escasas las características de los personajes que nos da a entender el dramaturgo. Lo único que sabemos de la Novia es que es buena, bonita, solitaria y reservada; tiene 22 años. La Madre, su contrapunto en la obra, es rígida, violenta y rencorosa. Lo único que Lorca deja trasparecer sobre Leonardo es que es un hombre rudo, apasionado y pobre. La Mujer de Leonardo es una mujer infeliz; es una prima de la Novia. Eso es todo. Lorca parece atrofiar los caracteres de sus personajes tal como lo plantea la tragedia griega. No obstante, es muy efusivo en lo que se refiere a la justificación de las acciones como es el caso de la confesión final de la Novia que explica a la Madre los motivos de su huída.

NOVIA

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (*Con angustia*) 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 esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo, que era como un niño de agua, frío y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡oyelo bien!; ¡yo no quería!; ¡oyelo bien!, yo no quería. (...) (p. 660)

De modo que los personajes principales de *Bodas de sangre* son más bien caras vivas de las causas que abanderan: la Madre – de la rígida norma social, la Novia – de la trasgresión de esta norma. Los otros personajes (con sus matices de infelicidad de una malcasada – la Mujer de Leonardo o con el tópico varonil de la época que encarnan los dos hombres: el Novio y Leonardo) sólo sirven de fondo en el que explota el conflicto. Incluso el coro no descubre ni alude en ningún momento a las características de los personajes sino que siempre se refiere a la acción: la anticipa, la lamenta o la evalúa.

1.2. LA CATÁRSIS – EL EFECTO ESPECÍFICO DE LA TRAGEDIA

“Recordemos que la finalidad de la tragedia estaría en la consecución de la catarsis por medio de la compasión y del temor de estos estados emotivos.” (OLIVA, TORRES MONREAL, 2001, p. 37). Según Aristóteles “La obra debe estar compuesta de tal modo que, aun sin verlos, el que escucha el relato de los hechos se estremezca y sienta compasión por lo que ocurre”. (ARISTÓTELES, 1985, p. 265) Y especifica que la compasión “tiene por objeto a la persona que no merece ser desdichada”. (ARISTÓTELES, 1985, p. 261)

En *Bodas de sangre* Lorca construye la acción utilizándose de sus dotes de poeta en los momentos que no hacen avanzar la acción sino contribuyen con sus intensos pasajes líricos a provocar la catarsis. En el tercer acto, por ejemplo, Lorca presenta a los dos amantes como víctimas de sus propias pasiones que no pueden controlar de manera que les absuelve de culpa induciendo al espectador a sentir una compasión en vez de repudio.

LEONARDO

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
con alfilero 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 este olor que te sale
de los pechos y de las trenzas. (p. 649)

El esfuerzo de Lorca para conseguir el efecto catárquico y dibujar los personajes de los amantes de manera que no merezcan ser desdichados, parece obvio. El autor recurre también al coro para que defienda a los que siguen su inclinación natural, al amor que les traspasa.

LEÑADOR 2º

Debían dejarlos.

LEÑADOR 1º

El mundo es grande. Todos pueden vivir en él.

LEÑADOR 3º

Pero los matarán.

LEÑADOR 2º

Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir.

LEÑADOR 1º

Se estaban engañando uno al otro. Y al fin la sangre no pudo más.

LEÑADOR 3º

Hay que seguir el camino de la sangre.

LEÑADOR 2º

Pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

LEÑADOR 1º

¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida. (p. 637)

Y más adelante el coro de los leñadores suplica a la Luna y La Muerte que no maten a los amantes:

LEÑADOR 1º

¡Ay muerte mala!

¡Deja para el amor la verde rama! (p. 646)

No obstante, la Luna y la Muerte ofician su rito constituyendo así el clímax de la tragedia. Preguntado por el momento que más le satisfacía en *Bodas de sangre*, Lorca contestó lo siguiente:

Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de la fatalidad. El realismo que preside hasta este instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar peso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como el pez en el agua. (GARCÍA LORCA, 1977, t. II, p. 958).

1.3. LO PATÉTICO

La *Poética* de Aristóteles trata de lo *patético* como un elemento de la tragedia que "es una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas, como, por ejemplo, la muerte en escena, los dolores, heridas y otros hechos parecidos" (p. 257) En nuestra opinión Lorca tiene una manera muy particular de utilizar este recurso en *Bodas de sangre*. Para empezar, expulsa la muerte del escenario y con la destreza de alguien muy consciente de lo que es un espectáculo teatral, la hace presente delante del espectador a través de los recursos audiovisuales. En las acotaciones del acto tercero podemos leer:

(Salen abrazados. Aparece la LUNA muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. SE oyen los violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la MENDIGA y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas. La LUNA se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto). (p. 652)

Se ve claramente que el momento de la muerte de los dos rivales adquiere una discreción que aparentemente podría sorprender en una obra que pretende heredar las claves de la tragedia clásica. No obstante la definición aristotélica del concepto del *patetismo* podría ser útil para detectar en el la obra de Lorca otros trechos a los que

asignar trazos *patéticos*. En lo que se refiere al elemento *patético* como uno de los elementos de la tragedia Aristóteles afirma lo siguiente:

Ahora bien, si un enemigo da muerte a un enemigo no comete ni se propone cometer acción alguna digna de compasión, salvo el patetismo del hecho mismo; lo mismo sucede cuando se trata de personas que no son ni amigas ni enemigas. Pero si los hechos patéticos tienen lugar entre personas que se aman, como por ejemplo, si un hermano mata a su hermano, o se dispone a matarlo, o si un hijo hace lo mismo con el padre, la madre con el hijo, o el hijo con la madre, entonces se trata de los temas que hay que buscar. (ARISTÓTELES, 1985, p. 257)

En el contexto de esta referencia aristotélica nos parece oportuno citar los fragmentos de *Bodas de sangre* donde la Novia y Leonardo que están huyendo, manifiestan ante la inminencia de los hechos trágicos sus deseos, temores y sentimientos. En un momento de la huida la Novia pide a Leonardo que la mate:

NOVIA

Con los dientes
Con las manos, como puedas,
quita de mi cuello honrado
el metal de esta cadena,
dejándome arrinconada
allá en mi casa de tierra.
Y si no quieres matarme
como a víbora pequeña,
pon en mis manos de novia
el cañón de la escopeta.
¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!
¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! (p. 647)

Y luego, ella misma desvela lo que tanto atormenta su alma: el deseo de amar a Leonardo apasionadamente y, por otro lado, el de darle la muerte. Si el amor no fuera más poderoso, ella sería capaz de matarlo:

NOVIA

Estas manos que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas.
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
Que si matarte pudiera
te pondría una mortaja
con los filos de violeta.
¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza! (p. 648)

Como hemos podido observar, Lorca expulsa de la escena la muerte, para actualizar el *patetismo* aristotélico a través de su lirismo potente, violento y desgarradamente sensual.^v En la vehemencia de las palabras con las que se expresa la Novia se articulan las poderosas fuerzas de *eros* y *thanatos* tan propias de la condición humana. Con los ojos puestos en la tragedia clásica, Lorca elabora su propio recurso que proponemos llamar de *patetismo lírico* a través del cual evoca en la escena los extremos del sufrimiento y dolor del ser humano.

1.4. LA PUESTA EN ESCENA

Uno de los elementos que consideramos oportuno comentar al final de este trabajo es la puesta en escena a la que se refiere Aristóteles reflexionando sobre la tragedia. "El poeta debe construir la acción y complementar sus efectos por medio del lenguaje, conservando siempre, en lo posible, la escena ante la vista." (ARISTÓTELES, 1985, p. 277)

Al analizar *Bodas de sangre* se ve muy patente el esfuerzo de Lorca de imaginar en escena la representación de la obra. El autor cuida de todos los detalles plásticos, musicales, gestuales, con una meticulosidad impresionante. Veamos los ejemplos.

Para situar la acción en la cueva de la Novia en el tercer cuadro del acto primero, Lorca no escatima los detalles en las acotaciones:

Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas, redondas, con cortinajes de encaje y lazos rosa. Por las paredes, de material blanco y duro, abanicos redondos, jarros azules y pequeños espejos.(p. 587)

El autor cuida también de la partitura gestual y del movimiento:

Pasan al fondo dos MUCHACHAS durante todo este acto, el fondo será un animado cruce de figuras. (p. 625)

Para Aristóteles, "de entre los restantes elementos, la música es el más importante de los medios que añaden atractivo." (Aristóteles, 1985, p. 243) En varios trechos de *Bodas de sangre* Lorca incluye elementos musicales como, por ejemplo, la nana del caballo o los cánticos del coro el día de la boda. Estos efectos nos acercan al ritual que ultrapasa la frontera del realismo y es revivido como una marca tradicional y a la vez contemporánea. Hasta qué punto eran importantes los efectos musicales en *Bodas de sangre*, nos lo describe Marcelle Auclair, amiga y biógrafa de Lorca, que entrevistó a los miembros del reparto (Josefina Artigas, entre otros):

(...) él [Lorca] orchestra la pieza como una sinfonía. Para la escena de la boda,
- ¡Levántate, la Novia!

Asocia las voces, su timbre, su fuerza, como un músico asocia los sonidos. Aquello fue un trabajo extraordinario. Él gritaba:

- ¡Tú no! ¡Tu voz es demasiado alta! ¡Inténtalo tú! Necesito una voz grave ...
Necesito una voz fresca ...

Todo en un ritmo cada vez más vivo, cada vez más elevado. (AUCLAIR, 1968, p. 315)^{vi}



Salvador Dalí - Muerte de Lorca

2. CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo nos hemos propuesto observar como Federico García Lorca actualiza los elementos de la tragedia clásica (especialmente griega) en su obra *Bodas de sangre*.

En primer lugar, hemos podido observar que el dramaturgo sigue el precepto aristotélico de la preponderancia de la acción y construye su obra como una tragedia de acción y no de caracteres. Para desarrollar el hilo conductor de la trama y manejar la tensión a través de la secuencia de situaciones dramáticas Lorca aprovecha los conceptos aristotélicos de la *peripetia* y el *reconocimiento* configurando en los dos primeros actos el *nudo* y dejando el tercero para el *desenlace*.

A lo largo de nuestro análisis hemos podido observar cómo Lorca construye la acción y los personajes en función del efecto específico de la tragedia que es la *catarsis*. Sus protagonistas no merecen ser desdichados porque, como los héroes de la tragedia clásica, son víctimas de las fuerzas que no pueden controlar. Lorca hace un esfuerzo para absolverlos de la culpa de manera que la Novia y Leonardo, desbordados por su amor trasgresor, despiertan más bien la compasión del espectador y no el repudio.

El dramaturgo recurre también al *patetismo* al estilo griego y lo adapta para sus fines creando su propia versión de este recurso que hemos llamado de *patetismo lírico*. El autor introduce en su obra también el coro clásico que desempeña varias funciones heredadas de la tragedia griega operando como un elemento interrogador delante de los espectadores. De esta manera Lorca parece apostar por un público sensible, capaz de interrogarse y ser interrogado, y preparado quizás en un futuro para ver sus obras de vanguardia: *El público* y *Así que pasen cinco años*. Finalmente, el escritor no contempla *Bodas de sangre* apenas como un texto literario sino que lo concibe en función de su puesta en escena, tal como aconseja Aristóteles.

Al re-combinar varios elementos de la estructura propia de la tragedia clásica y al filtrarlos planteando las cuestiones correspondientes a su época, Lorca demuestra en *Bodas de sangre* que el arte puede articular la tradición como una marca de la contemporaneidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Barcelona: Bosch, 1985.
- AUCLAIR, Marcelle. *Enfances et mort de García Lorca*. París: Éditions du Senil, 1968.
- CORREA, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1975.
- DOUGHERTY, Dru, VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (orgz.). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia, 1918 – 1939*. Madrid, 1992.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1977.
- _____. Entrevista realizada por Pablo Suero. *Noticias gráficas*. Buenos Aires, 14 de octubre de 1933.
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- NASH, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- OLIVA, César, TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. París: José Corti, 1990.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. Los caminos abiertos del teatro lorquiano. *Extramuros*, Granada, 1998, octubre, nº 11-12, p. 88.
- VILLEGAS, Juan. *El leitmotiv del caballo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, Pliegos, 1991.
- VITALE, Rosanna. *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos, 1991.

ⁱ Estrenada en Barcelona con los decorados de Salvador Dalí e interpretación de Margarita Xirgu.

ⁱⁱ Federico García Lorca. *Bodas de sangre*. In: Federico García Lorca, 1977, op. cit., t.II, p. 567. Todas las citaciones de *Bodas de sangre* que aparecen en el texto han sido extraídas de esta edición de *Obras Completas* del autor. Por consiguiente, en todas las citaciones que van a aparecer a partir de ahora evitaremos mencionar la fuente y sólo pondremos el número de la página.

ⁱⁱⁱ Subrayado nuestro.

^{iv} Sobre el símbolo del caballo ver: Juan Villegas. El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*. *Hispanofilia*, vol. XXIX, enero de 1967, pp. 21-36, y también Gustavo Correa. *La poesía mítica de García Lorca*. Madrid: Gredos, 1975, p. 238, donde el autor considera el caballo como símbolo de liberación y de realización del destino humano.

^v En las acotaciones del primer acto cuando la Novia y Leonardo manifiestan su amor Lorca escribe: “Toda esta escena es violenta, llena de gran sensualidad.”

^{vi} Traducción del francés al castellano nuestra.