

El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega

Lilia Boscán de Lombardi, Universidad del Zulia, Maracaibo

En la trilogía rural de Lorca, la tragedia es provocada por los odios humanos y por la elección caprichosa y misteriosa del destino. Como los guerreros homéricos, los personajes lorquianos no comprenden ni dominan las acciones predestinadas. Estas son asumidas como fuerza ciega a la que el hombre no puede oponerse; es la fatalidad. Los poetas trágicos griegos aseveraban que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia. Peor aún, hay en torno nuestro energías demoníacas que hacen presa del alma y la enloquecen, o que envenenan nuestra voluntad de modo tal que inflingimos daños irreparables a quienes más amamos. En el teatro griego, como en el de Lorca, los personajes se apresuran hacia el desastre atenazados por verdades más intensas que el conocimiento, por fuerzas que trascienden al hombre. La realidad de Orestes implica la de las Furias, y así como en el teatro de Shakespeare la fuerza del destino se cierne sobre el héroe, también en la obra de Lorca la libertad individual es una utopía frente a los designios del destino; las Parcas están a la espera del alma de Macbeth así como Leonardo y la Novia son guiados por la Mendiga y la Luna al encuentro con la muerte. No es posible concebir a Edipo sin una esfinge, ni a Hamlet sin un espectro, ni a las obras trágicas de Lorca sin esa fuerza sobrenatural que se asienta en los asuntos humanos y configura las acciones. Lo trágico de las mujeres en la obra de Lorca es que, queriendo huir de su destino de sometidas buscando la libertad, acuden a la llamada poderosa de fuerzas ciegas que las hunden en la tragedia y en la muerte; es la derrota de la libertad. Los amantes de *Bodas de sangre* se rebelan y huyen en un acto heroico de defensa del amor, pero son derrotados por el destino de muerte que les estaba asignado. La maternidad le pondría alas al espíritu de Yerma, pero de nuevo la muerte esgrime sus armas y frustra el ansia de genuina y trascendente liberación. Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, rebelde y decidida, se atreve a desafiar a la sociedad, pero su valentía deja una secuela de dolor y muerte.

La tragedia griega, en su origen, estuvo muy vinculada a la religión. La presencia de los dioses está detrás de la vida de cada individuo, un destino que proviene de la voluntad divina. La desobediencia, la injuria, la rebeldía, provocan la ira de los dioses, y muchas de las tragedias griegas son el relato de la venganza divina y de las luchas del hombre por cambiar su destino. En el *Edipo rey* de Sófocles, para evitar que se cumpla la predicción del Oráculo, se aleja a Edipo de su padre; sin embargo, el encuentro se

produce y, sin que se reconozcan mutuamente, Edipo mata a Layo y se casa luego con Yocasta, su madre, cumpliéndose así la profecía. En *Las fenicias* de Eurípides, Yocasta no puede impedir que se cumpla el destino de muerte, vaticinado por Tiresias, de sus hijos Etéocles y Polinices. La tragedia no termina; los dioses inclementes se ensañan contra la estirpe de Layo: Yocasta se suicida y Edipo, viejo y ciego, sale exiliado de Tebas acompañado de su hija Antígona. Las heroínas de Lorca, cuando se rebelan y pretenden establecer sus propias normas, desencadenan la tragedia, y el destino de dolor y muerte se cumple inexorablemente. La fuerza del destino es, pues, una de las constantes más significativas del arte griego, cuyo misterio sedujo también a Lorca. Destino y duende, aunque distintos, se aproximan: oscuras fuerzas sobrenaturales, más poderosas que la voluntad, que determinan las acciones humanas, que impulsan a la Novia a huir, que desatan el odio de Yerma, y que revelan como incontenibles los instintos sexuales de Adela a pesar de su 'yo no quería'. La fuerza misteriosa del destino se parece a la del duende; comenta Lorca: 'Todo lo que tiene sonidos negros es duende ... esos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero donde nos llega lo que es sustancial en el arte'.¹ Destino y divinidad son, entonces, indisolubles, y el hombre indefenso es víctima de una libertad divina que se opone a la suya; de la misma manera, el duende se asocia a una fuerza sobrenatural o divina.

Si la dimensión trágica de las obras de Lorca, como en el teatro griego, está lograda por la fuerza del destino, ésta no es la única semejanza entre ambas. Se ha insistido siempre en la sencillez, la perfección formal, la verdad y la belleza del teatro griego, en su marcada concisión y brevedad. Los textos muestran una posición firme en las cosas centrales y fundamentales, y las presentan sin mezcla ni confusión con los detalles de menor rango. Igualmente, Lorca no se desvía de la acción única que se desarrolla en la obra. Todo apunta a una misma dirección, va informando del paulatino crecimiento del conflicto que finalmente estalla. No hay acciones secundarias que hagan disminuir la tensión fundamental; ningún acontecimiento, ninguna actuación está desligada de la acción central, siendo todos hilos de la misma madeja. Las nanas infantiles contienen el tema del drama, y los coros, a la manera griega, anuncian la tragedia. El lenguaje poético y los símbolos revelan el drama que, desde el comienzo, se va urdiendo como una sombra de tormenta que envuelve a los personajes. Pero en todo momento predomina la sencillez en el uso del lenguaje, en los elementos escenográficos y coreográficos, en el vestuario, en todo el montaje escénico, y, por supuesto, en la estructura formal de las obras.

Para Lorca la novedad del teatro tiene mucho que ver con la plástica: la mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía, que complementan la fuerza del tema propuesto, la formalización del lenguaje y la actuación. Defensor a ultranza de la libertad en el arte, no

vaciló en incursionar en búsquedas y en experimentos. De ninguna manera iba a sujetarse rígidamente a las unidades clásicas que la perceptiva aristotélica ordenaba; se permitió libertades fundamentales en cuanto a las unidades de tiempo y de lugar, tal como lo hicieron los dramaturgos isabelinos ingleses o los dramaturgos del Siglo de Oro español. La presencia del 'gracioso' al lado del héroe en el teatro español del siglo XVI o XVII no aparece en la obra de Lorca, quien, como los griegos, pensaba que los sentidos trágico y cómico de la vida debieran mantenerse separados. Lorca escribió otras obras, farsas y comedias, pero es en las tragedias donde se acerca más al ideal clásico.

Los griegos, sensibles a la belleza, nos descubren un mundo intensamente poético; la musicalidad de los versos, los prólogos, el ritmo escénico con las intervenciones del coro y los diálogos de los actores, la majestuosidad de los trajes, eran todos factores decisivos en el espectáculo teatral de cautivante belleza. La poesía estaba en el lenguaje y en la intensidad, revelando una visión de la vida sombría y pesimista. Igual concepción poética del teatro tiene Lorca: si el teatro debía reflejar la vida y si en la vida palpita la poesía, el teatro entonces recoge esa poesía que 'anda por las calles, que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas'.² Coincide así con Nietzsche, para quien la esfera de la poesía no se encontraba fuera del mundo, en fantasmagóricas imposibilidades propias de un cerebro de poeta; quería ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad. Lorca no concibe el teatro sin poesía: la riqueza de metáforas e imágenes, los símbolos, la musicalidad, el ritmo. Hay escritores, en todas las épocas, que subrayan el peso dramático con las palabras macizas y las expresiones solemnes, y otros que prefieren la desnudez y la limpieza a la densidad; Esquilo, como Lorca, emplea el lenguaje figurado y la concisión.

En las obras de los autores griegos, el coro tuvo una función primordial. Era un personaje colectivo que tomaba parte decisiva en la acción: intervenía, hacía comentarios sobre lo que estaba ocurriendo en la escena, aconsejaba y llamaba la atención del público, se interesaba por la suerte de los personajes. Representaba el elemento democrático que alterna con los dioses, los reyes, los héroes o los grandes señores, que da lecciones de moral, prudencia, moderación, buen sentido. La tradición dice que la tragedia surgió del coro trágico, y que en su origen era coro y nada más que coro íntimamente relacionado con las festividades religiosas, con los rituales del culto a los dioses, en donde no hay antítesis entre pueblo y príncipe ni entre las distintas esferas socio-políticas.

Lorca, imitando a los griegos, introduce el coro en una versión muy personal: en *Bodas de sangre*, con la timidez de una primera experiencia, en el cuadro del despertar de la Novia; en *Yerma* alcanza un desarrollo más intenso, una importancia más relevante. En *Bodas de sangre* el coro interviene para resaltar momentos significativos de la acción, recalcando

la importancia de los hechos. Su aparición en esta obra es rítmica, y produce gran efecto estético. En el acto segundo, la Muchacha 1a., a manera de corifeo, canta los versos que aluden al matrimonio: ‘Despierte la novia/ la mañana de la boda;/ rueda la ronda/ y en cada balcón una corona’,³ y las voces del conjunto coral repiten ‘¡Despierte la novia!’, tema central melódico de la música coral en esta parte de la obra, con el que se resalta el hecho fundamental – la boda – que tendrá como acción opuesta e igualmente central la huida: es decir, la negación del matrimonio. En el acto tercero, cuadro primero, los leñadores también funcionan como coro, comunicando al público las incidencias de la huida y opinando al respecto. Y vuelve a oírse otra vez entre los acordes lejanos de violines que anuncian la muerte inminente y acentúan la intensidad dramática del momento.

La obra termina con un resumen coral de la tragedia, donde se entonan tristes lamentos y el estribillo de la canción se repite como oración fúnebre:

MADRE: Vecinas: con un cuchillo,
 con un cuchillito,
 en un día señalado, entre las dos y las tres,
 se mataron los dos hombres del amor.
 Con un cuchillo
 con un cuchillito
 que apenas cabe en la mano
 pero que penetra fino
 por las carnes asombradas
 y que se pare en el sitio
 donde tiembla enmarañada
 la oscura raíz del grito.⁴

Son lamentos de madre dolorida por la pérdida del hijo amado, semejantes a los proferidos por las madres de los siete héroes caídos en Tebas en *Las suplicantes* de Eurípides, donde el coro de mujeres argivas clama por rescatar a sus hijos muertos para darles sepultura. Como en Lope de Vega y en el teatro griego, la música es parte esencial de los efectos escénicos más expresivamente lorquianos: recuérdese la coral de *Bodas de sangre*, la de las lavanderas, la canción del pastor y la bacanal de la romería de *Yerma*, y la copla de los segadores de *La casa de Bernarda Alba*. En la tragedia griega el uso de la música debió haber dado a los finales de estas obras – *Euménides*, *Edipo en Colona* – una singularidad solemne, poniendo los momentos finales a cierta distancia de los terrores antes desplegados.

El interés de Eurípides por la psicología femenina y por la precaria situación social de la mujer tiene su corolario en Lorca. Ibsen, Shaw y O’Neill tienen posturas sobre la mujer y la tierra que se originan en Eurípides, y la figura de la confidente – aya, criada o amiga – se debe

igualmente a él. Descubrió el alma femenina como problema, vio en la mujer un ser humano complejo e inteligente, digno y valiente, y comprendió la dura condición de víctima que sufría en la sociedad. Creó, producto de su observación y conocimiento, una serie de personajes diferentes entre sí pero con ciertos rasgos comunes: Alcestris, Andrómaca, Macaria, Fedra, Medea e Ifigenia, protagonistas de grandes sacrificios y feroces venganzas; y a su lado no desmerece la grandeza y la fuerza de personalidad de la Novia, de la Madre, de Yerma, Adela y Bernarda. Pero mientras que en Lorca el hombre aparece destacado como frío instrumento de sostén, de blanco hacia el que tienden esperanzas y anhelos insatisfechos, Eurípides también se interesa por la personalidad de los héroes. Siente atracción por la complejidad del alma humana y hurga en ella en un incesante afán de conocimiento. En sus héroes destacan virtudes y defectos, como es en realidad el ser humano, y también en Eurípides como en Lorca hay igual preocupación por los problemas cotidianos. Aristófanes había observado que las tragedias de Eurípides tocaban temas tabúes en la tradición helénica: no se atemorizaba de representar conflictos conyugales, problemas de homosexualidad, rebeldía femenina. Su preocupación por el hombre inmerso en lo conflictivo y absurdo de la vida fue constante. Para Eurípides el hombre es un ser problemático, un enigma. Por eso están muy lejos sus héroes de parecerse a los de Esquilo y Sófocles, que son psicológicamente estables; les falta el equilibrio espiritual, encarnan pasiones vehementes, son contradictorios, pero en fin son más humanos. La tragedia griega presentaba al hombre oscilando con inseguridad entre el ángel y la bestia, extremos de una dialéctica entre la soberbia humana y el terror bestial, entre la hazaña dentro del hombre y la amarga vulnerabilidad que define gran parte de la tradición helénica. El pesimismo de Eurípides y Lorca tiene su origen en la compasión; la existencia se presenta dura y asfixiante, y el ser humano como un insensato.

Los personajes femeninos de Lorca tienen también fuerza psicológica, y sus dramas reflejan problemas vivos y dolorosos: la sexualidad insatisfecha, la maternidad frustrada, la falta de libertad, el drama de la solterona, la soledad, la muerte de los hijos. Los dramas de ambos rezuman humanidad y la poesía brota de la más honda tragedia. El dolor y la frustración femenina se corresponden con su propia frustración; la comprensión que tiene de estos problemas proviene de la conciencia de su marginalidad en una sociedad que considera inmoral cualquier práctica amorosa no convencional. El amor está presente en los dramas griegos y lorquianos sólo en cuanto sexo; el teatro griego no presenta el crecimiento y la revelación del amor, sólo el amor conseguido por el triunfo del hombre, del héroe, recompensado por la aceptación de la mujer, o por el enfrentamiento hombre-mujer que se resuelve en conciliación y unión sexual. Pero esta unión es concebida como algo sacral, como una boda que es parte del triunfo, el acuerdo y la prenda de prosperidad para toda la colectividad.

Los temas centrales del teatro griego son temas de la llegada del dios o héroe, o del enfrentamiento de fuerzas rivales, con triunfo de una de ellas. Recurre al pasado legendario o histórico, y representa el choque entre la autoridad divina y la humana. Los dioses compartían una pauta y una regularidad que daba sentido a la vida. La conciencia de una ley exterior deja intacta la iniciativa humana y vuelve significativo el sufrimiento humano. Los héroes no eligen: admiten alternativas y proceden según les dicta una voz interior o la leyenda. En toda la escena griega se toman las decisiones más o menos con el mismo aire de siniestra entrega; en ninguna parte encontramos el menor hincapié en el sentido de la libertad, de la opción voluntaria. En el planteamiento de estos temas centrales, la presencia del sexo no es más que un ingrediente, ni siquiera uno necesario. Coloca el acontecer erótico dentro del marco de fuerzas divinas, de fuerzas cósmicas, como en el himno a Eros en *Antígona*. El amor y el sexo se cumplen bajo el imperio de fuerzas divinas que actúan en la renovación de la vida. La no preeminencia de Eros, el Eros no consumado, es el símbolo del predominio de fuerzas antinaturales que se oponen a la renovación de la vida: es el símbolo de la acción del tirano. Es tópico en las lamentaciones de las heroínas de las tragedias el tema de su vida frustrada sin marido, sin hijos; el tema de la virginidad estéril, vida en muerte; el tema del amor desviado, el del adulterio; el tema del amor y la muerte. Toda esta temática se apoya en el mito y en el rito.

En el último cuadro del acto tercero de *Yerma*, Lorca insiste en la utilización de los mitos de la fecundidad. La magia y la poesía de las prácticas religiosas del pasado seducen a Lorca y, como en *Las bacantes* de Eurípides, hombres y mujeres participan en una romería donde el ritual orgiástico es una glorificación de la fecundidad. En *Yerma* las mujeres van descalzas, para crearse el vínculo necesario con la tierra y recibir la savia de esta fecundidad. Las oraciones, el agua santa y el amor desatado se combinan en una fiesta pagano-cristiana de la sexualidad desbordada. De la fiesta agraria y de los rituales que se celebraban en ella nace el teatro en Grecia; eran rituales en honor a Dionisio, símbolo del desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier inhibición o represión, rituales que buscaban la renovación de la vida y reconciliaban al hombre con la naturaleza. La romería es como una fiesta báquica donde el vino corre a raudales y los instintos se revelan libremente. Dos máscaras, como en el teatro griego, simbolizan al hombre y a la mujer; el macho lleva un cuerno de toro en la mano, significando la fuerza erótica y la potencia sexual, y ambos simbolizan la fecundidad de la tierra. Es clara la evocación y la alusión a las fiestas de Dionisio en la romería de *Yerma*: Dionisio es el dios de cuernos de toro que lleva una corona de serpientes. Por otra parte, los instintos sexuales calificados de demoníacos, fuerzas del mal, explican el collar de cascabeles que la hembra agita, puesto que la mujer tentada por la serpiente figura en el mito

bíblico. Adán, Eva y la serpiente son protagonistas del primer acto de desobediencia a Dios, de donde proviene la significación demoníaca que tiene la serpiente; eso explica la expresión de los niños en la obra de Lorca.

La danza erótica tiene lugar al ritmo de la música y de las canciones que incitan al amor y a la libertad. Son cantos donde el lenguaje incita directamente al amor sexual propio de un ritual de la fertilidad donde predomina el frenesí, la embriaguez, y el abandonarse a los goces de la libertad en la naturaleza. Esta orgía ritual que Lorca representa en *Yerma*, además de las raíces que tiene en los rituales primitivos y en las fiestas dionisiacas, reproduce una vieja fiesta andaluza que sin duda es reminiscencia de antiguos rituales religiosos: hay una feria, la romería de Moclín, que se realiza a comienzos de octubre y donde al abrigo de la noche reina la sexualidad desbordada. En *Yerma* y en *Las bacantes* los cantos son una invitación al disfrute de la vida y del amor. El culto a la divinidad da licencia para el placer y la alegría.

En el teatro trágico de Lorca el amor es tema central, amor violento y tempestuoso como el de la Novia y Leonardo y como el de Adela; amor de madre frustrado en la esterilidad como en *Yerma*; pasiones más fuertes que la razón, como en el teatro de Eurípides, que se resuelven en finales trágicos, patéticos. Eros y Thanatos en el alma humana, el instinto de vida y el de muerte, están presentes en toda la obra de Lorca; la acción concurrente de estos dos principios explica la rica multiplicidad del fenómeno de la vida. La obra de Lorca, intensamente humana, nacida de la observación y de la más profunda vivencia, es poesía que se desangra, es dolor infinito de libertad vencida, es aspiración de amor que se vislumbra en el sueño. En el teatro expresa todas aquellas obsesiones que lo acosan, las frustraciones humanas y la gran soledad que acompaña al hombre. Su voz es el eco del dolor colectivo y es grito contra las injusticias: 'En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad'.⁵ La poesía y el teatro revelan al Lorca humano que con la risa encubría la dolorosa angustia de vivir. Federico vivió frenéticamente, consciente de que el hombre es tiempo que se acaba; como indicaba Jorge Guillén: 'Era tan aguda aquella vida que profundizaba hasta su oscuridad de muerte'.

NOTAS

¹ *Obras completas*, sexta edición (Madrid: Aguilar, 1963), p. 110.

² 'Conversaciones Literarias. Al habla con Federico García Lorca'. Entrevista

realizada por Felipe Morales el 7 de abril de 1936 y reproducida en *Treinta entrevistas a Federico García Lorca* (Madrid: Aguilar, 1989), p. 237.

³ *Obras completas*, p. 1216.

⁴ *Obras completas*, p. 1272.

⁵ 'Galería. Federico García Lorca'. Entrevista realizada por Angel Lázaro, publicada en *La Voz*, Madrid, 18 febrero 1935 y reproducida en *Treinta entrevistas*, p. 189.