Bodas de sangre (Federico García Lorca)

Bodas de sangre es una **tragedia** en siete cuadros y tres actos. En el teatro español, la tragedia no ha tenido mayor fortuna que la comedia. Es muy difícil apreciar una tragedia en este mundo racionalista, materialista y empírico, porque la tragedia lleva aparejado un **trasfondo irracional**. Desde la Antigüedad -la Grecia de Esquilo, Sófocles y Eurípides- hasta Shakespeare, la tragedia, por su misteriosa fusión del dolor y alegría -dolor por la caída del hombre, alegría por la resurrección de su espíritu- llegó a ser la creación poética más noble de la mente humana. "El avance de la burguesía, la popularidad de la novela, la sustitución de la tragedia por el más asequible género del melodrama, la falta de público "literato", son factores que contribuyeron a la muerte de la tragedia" (George Steiner, *La muerte de la tragedia*).

El imperativo de deducción del racionalismo cartesiano y newtoniano, una tendencia de dar a todo una explicación racional, destierra terminantemente cualquier sentido del misterio esencial que late en el centro de la tragedia.

"De las tres mitologías que existían en el mundo occidental, la clásica, sólo conduce a un pasado muerto, y la cristiana y la marxista son, por sus respectivas metafísicas, antitrágicas. Ninguna mitología creada en la edad empírica puede parangonarse con la mitología antigua, ni en poder trágico, ni en forma teatral" (Steiner).

De todas las culturas europeas, la andaluza es la más antigua. En la época de Lorca, Andalucía, eminentemente rural, había evolucionado poco y **muchos aspectos de la antigüedad clásica se habían conservado en ella**. Julio Caro Baroja escribió: "un pueblo andaluz es un museo vivo en el que hay desde rasgos del neolítico hasta otros de origen recientísimo". Lorca conocía muy bien la pervivencia de esos rasgos remotos y los utilizó en su carrera literaria- El hecho de que se situara la casa de la Novia en una cueva no es accidental; más bien es "natural" en todo el sentido de la palabra, un elemento más de aquel museo vivo del campo andaluz.

A consecuencia del conservadurismo radical del campo andaluz y de numerosos factores sociohistóricos -entre ellos la invasión musulmana, la marginación del campo andaluz por parte de los conquistadores castellanos, y el estancamiento de todo el país después del colapso del imperio español- la vieja vida mediterránea del sur de España, muy parecida a la que había dado luz a la tragedia griega, se había "congelado" mientras el mundo occidental experimentaba sus grandes revoluciones industriales, científicas, políticas y religiosas. **El pueblo andaluz se parece más a la *polis* griega que a la *urbs* romana que a su vez dio lugar a la estructura urbana moderna**. Aunque de manera innata o al principio intuitiva, **Lorca** tuvo desde sus comienzos literarios conciencia de la naturaleza antigua de su pueblo. A los diecinueve años, escribió: "Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la *maravilla de la Grecia pagana"*. Al mismo tiempo, **sabía de la procedencia telúrica de la cultura de su pueblo**. Lorca ha llegado a ser el intérprete más expresivo de lo que él llamaba ***cultura de sangre,*** "un poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica, **el espíritu de la tierra**".

"Viejísima cultura" y "espíritu de la tierra" constituyen, según Lorca, la esencia del arte español -y sobre todo el andaluz- en vez del racionalismo desarraigado del resto de Occidente. Y continuaba:

...el mismo duende que abrazó el corazón de Niezstche, que lo buscaba en sus formas interiores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el **duende** que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o el dionisíaco grito degollado de la siguiriya de Silverio.

Duende, misteriosos griegos, dionisíaco grito degollado: ¿Qué pretendía Lorca con estas alusiones sino decir de manera nada velada que el **duende andaluz era el heredero directo de la esencia trágica de la Grecia antigua**? La vieja sensibilidad mediterránea, que había desaparecido del resto del mundo occidental, no sólo había existido en Andalucía, sino que todavía se encontraba bien anclada en el fértil campo andaluz.

La combinación del don poético de un Federico García Lorca y la sabiduría innata del pueblo pre-racional, pre-cartesiano no evolucionado, todavía con duende (ese duende que había saltado de los misteriosos griegos que inventaron la tragedia), y que todavía conservaba aquella sensibilidad mediterránea, podría producir tragedia de verdad, salvación de la decadencia en la que había caído el teatro de nuestro tiempo.

Las modalidades de la imaginación implícitas en la tragedia ateniense siguieron formando nuestro modo de entender el mundo hasta la época de Descartes y de Newton, época en la que ya se abandonaron lo antiguos modos de sentir y de ordenar la experiencia humana. La razón y la lógica positivista cierran de momento las ventanas teatrales que habían estado abiertas de par en par sobre el abismo desde los primeros ditirambos de la Grecia presocrática hasta el siglo de las luces.

Para resumir brevemente:

1) La cultura española del campo, siempre con su centro y eje para Lorca en Andalucía, no sufrió el desarraigo que caracterizó al mundo industrializado; 2) aunque el público burgués amenazaba el teatro verdadero, Lorca veía una posible salvación, una vuelta a los antiguos valores teatrales, en el pueblo; 3) los problemas aristotélicos y teóricos que tanto exasperaban a los dramaturgos ingleses, franceses y alemanes no suponían para Lorca un legado indispensable ni una barrera para la creación de la tragedia, puesto que él, a través de su propio duende y su propia "cultura de sangre", podía beber de la misma fuente que los antiguos "griegos misteriosos"; y 4) la cultura popular en España -máxime en Andalucía- no había padecido el yugo del racionalismo excesivo que convertiría la lógica en una religión secular, conversión que significaría el triunfo de la clase media y del melodrama burgués, pero que al mismo tiempo mataría el antiguo sentido fatalista de la verdadera tragedia.

En la tragedia de los griegos como en la de Shakespeare las acciones mortales están abarcadas por fuerzas que trascienden al hombre. La realidad de Orestes está vinculada a las furias, y las brujas acechan el alma de Macbeth. No podemos concebir a Edipo sin la esfienge, ni a Hamlet con el fantasma. Todo el mundo natural participa en la acción. Los truenos sobre Colono y las tempestades de Lear significan mucho más que meras inclemencias del tiempo. En la tragedia el rayo esun mensajero, pero a partir de la corneta de Franklin (encarnación perfecta del nuevo hombre racional), ya no puede serlo. Y al toque de Hume y de Voltaire las visiones, tanto nobles como horrendas, que habían vagado por la mente desde que la sangre derramada de Agamenón reclamase venganza, desaparecieron o buscaron refugio entre las chabacanas luces de gas del melodrama. Los gallos modernos han perdido su arte de mandar cacareando a las almas en pena su vuelta al Purgatorio. Pero en Andalucía, a *aquel* mundo natural que abarca furias, brujas y rayos mensajeros de la visión pre-lógica, los gallos no han perdido su antiguo arte. **Los Leñadores, la Luna y la Mendiga de *Bodas de sangre* siguen representando perfectamente las mismas fuerzas emboscadas y sobrenaturales de la antigua visión trágica.**

El teatro clásico es una expresión de la frase pre-racional de la historia; se funda en la noción de que hay en la naturaleza y en la psique humanas fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloquecer y de destruir. La tragedia sólo puede ocurrir donde la realidad no ha sido enjaezada por la razón y la conciencia social.

Bodas de sangre no pertenece a ninguna de las tres mitologías que hacen fracasar nuevos intentos de tragedia. No es, por lo tanto, "mitopoética", ni incide en las mitologías vigentes en nuestro tiempo. Al contrario, es una tragedia andaluza, *sui géneris*, que entronca por su espíritu -pero no por recrear un mito antiguo (mitopoética)- con el mundo griego.

Lorca, a través de su *Romancero gitano* sobre todo, había llegado a ser el mejor intérprete mítico, no autor que volvería a escribir las obras clásicas, sino verdadero intérprete que universalizaría todo lo mítico que le brindaba su propio microcosmos andaluz.

Teatro poético por un lado, afirma el autor, y por otro, una base de realidad con temas

"rigurosamente auténticos" y "observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces". *Bodas de sangre* tiene su referente en un suceso que ocurrió el **22 de julio de 1928**, en el cortijo de los Frailes**, en el campo de Níjar, provincia de Almería**. Lorca se enteró por primera vez del **suceso** al leer el reportaje de ABC el día 25:

En las inmediaciones de un cortijo de Najar se ha perpetrado un crimen en circunstancias misteriosas.

Para la mañana de ayer se había concertado la boda de una hija del cortijero, joven de veinte años.

En la casa se hallaban esperando la hora de la ceremonia el novio y numerosos invitados. Como la hora se acercaba y la novia no llegaba ni aparecía por la casa, los invitados se retiraron contrariados. Uno de éstos encontró a una distancia de ocho kilómetros del cortijo un cadáver ensangrentado de un primo de la novia que iba a casarse, apellidado Montes Ocaña, de treinta y cuatro años. A las voces de auxilio del que hizo el hallazgo, acudieron numerosas personas que regresaban de la cortijada y la Guardia Civil, que logró dar con la novia, que se hallaba oculta en un lugar próximo al que estaba el cadáver, y con las ropas desagarradas.

Detenida la novia, manifestó que había huido en unión de su primo para burlar al novio. La fuga la emprendieron en una caballería, y al llegar al lugar del crimen les salió al encuentro un enmascarado, que hizo cuatro disparos, produciendo la muerte de Montes Ocaña.

También fue detenido el novio, quien niega toda participación en el crimen, que hasta ahora aparece envuelto en el mayor misterio. (Al parecer, el muerto no tenía 34, sino 24 años).

El ABC del 28 de julio de 1928 aclaraba el misterio:

Se ha aclarado el misterio que rodeaba el crimen cometido en las inmediaciones de la cortijada de Najar (…) (El hermano del novio burlado) acabó por confesar su delito. Declaró que bebió con exceso en el cortijo y que se encontró en el camino a los fugados. Entonces, sintió tal ofuscación y vergüenza por la ofensa que le infería a su hermano, que se abalanzó sobre (el fugado), al que arrebató un revólver del que se había hecho uso, disparándole tres tiros que le produjeron la muerte.

La obra de Lorca trasciende la realidad (exceso de bebida, ofuscación vergüenza, tiros…) a esferas poéticas y míticas no perceptibles en esa realidad a primera vista.

Lorca redactó *Bodas de sangre* a finales de 1932 en la casa familiar de la Huerta de San Vicente en las afueras de Granada. **Se estrena en la noche del 8 de marzo de 1933 en la sala del Teatro Beatriz de Madrid**. Allí estaban Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Miguel de Unamuno, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Moreno Villa, Pedro salinas, Manuel Altolaguirre…y se siente el vacío de Alberti, que se halla ausente de España. Pedro Massa, periodista de ABC, escribió en la crónica que hizo de la representación de la obra:

Canto de poesía y muerte de amor hondo y culpable; realista, simbólico, transido de belleza, muy antiguo y muy moderno a un tiempo pues, sin desdeñar las más finas y nuevas galas de nuestro verbo, entronca en muchos instantes con la tragedia griega, en un deliberado y firme propósito de nutrirse de aquellos manantiales eternos…

Gerardo Diego, escribió un mes después: "El teatro no es, no debe ser…literatura. Debe ser la interjección espectacular de la Poesía con la Plástica y la Música…La superioridad de Federico García Lorca sobre cuantos han intentado en la España contemporánea el teatro poético estriba en esa su cualidad de artista integral: poeta, plástico y músico.

Fernández Almagro, en *El Sol* (9 de marzo de 1933), amigo granadino de Lorca, supo captar mejor que nadie el propósito mítico del poeta:

Alma de pueblo primitivo. El alma misma del *Romancero gitano*, que no alude a los andaluces del Este o del Oeste, de la serranía o del litoral, sino a los andaluces en su proyección histórica y psicológica más profunda. A los que fueron y siguen siendo: árabes, romanos, griegos, hijos de sabe Dios qué mitos clásicos: el Sol o la Luna.

Un fuerte aliento de Iberia milenaria se advierte en el cuadro de las bodas y en el del bosque. ¡Qué extrañas e imprevistas corrientes afloran aquí. Las descubrimos a la luz de la Luna. Esa Luna que es en García Lorca tal vez la cifra o el emblema más expresivo de su mundo…Y bien se ve que no es la Luna semejante a la luna literaria de

románticos y simbolistas –Musset, Laforgue-, sino la real y mítica –al mismo tiempo- de los celtíberos, que le ofrecían sus himnos, sus hogueras, sus danzas, sus canciones. Plenilunio de Turdetania.

Luis Rosales, amigo íntimo de Lorca y profundo conocedor de su obra, dijo:
…todo lo bueno de Lorca es pre-lógico, pre-intelectual y telúrico. Su entronque con el teatro griego es muy a propósito y muy pensado. En Lorca, la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea, pre-intelectuales. Luego la elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad.

Para acercarnos a una interpretación de *Bodas de sangre*, tenemos que considerar brevemente el **origen de la tragedia***.** La **catarsis** –la purificación de las emociones de los espectadores- de la tragedia clásica corresponde a una catarsis de tipo anterior, a un rito, en que se celebraba la purificación de la comunidad a través del sacrificio del dios-toro dionisiaco, cuya muerte unía al espectador-participante de la representación mística con el principio de una vida continua. Que este tipo de sacrificio se practicaba es un hecho comprobado en muchos mitos antiguos y en representaciones plásticas, como el famoso sarcófago de Hagia Triada en Creta, que representa claramente el sacrificio de un toro sobre un altar. Las figuras enmascaradas –y muchas veces disfrazadas con cueros y cuernos de toros o chivos-, que con el tiempo llegarían a ser los actores del teatro griego, evolucionaron bajo la égida del dios-toro Dionisos, y es probable que estas prácticas taurinas reflejasen un ritual anterior con una víctima propiciatoria humana, como han venido a demostrarlo recientes excavaciones en Creta.

*** Es el mismo Aristóteles quien dijo que la tragedia originó en el **ditirambo**, esto es, danza y canción en honor a Dionisos hechas en estado de embriaguez, por el coro –*choreutai*- de sátiros, vestidos con pieles de animales.

Sobre el origen cretense de ciertos ritos de Dionisos, véase James Frazer, *La rama dorada*, 1959. Aunque Dionisos no era cretense del todo, las prácticas taurinas de sus ritos, sobre todo el sacrificio, y el despedazamiento del toro para ser comido por los fieles –práctica reflejada en la obra, más enigmática de todo el teatro griego, *Las Bacantes* de Eurípides y también en fragmento de su obra perdida, *Los cretenses*- sí eran minoicas. Según Frazer, la costumbre de matar a un dios en su forma animal…pertenece a una etapa muy temprana de la cultura humana, y se presta en tiempos posteriores al malentendimiento.

Por otra parte, la tradición satírica –estos es, la tradición de las danzas de los sátiros u hombres vestidos como hombres-toros y otros animales, proviene de Creta.

Ortega y Gasset, en su ensayo "Idea del teatro", hablando de la importancia religiosa y visionaria del culto orgiástico de Dionisos, esto es, de la *fiesta* de Dionisos que dio origen al teatro, afirmó que "los españoles aún conservamos, si bien en estado de agonía, el único residuo de la fiesta auténtica: la corrida de toros, también cierto sentido…de origen dionisíaco, báquico, orgiástico". No quiere decir esto que el toreo y la tragedia se igualen, sino que establecen coincidencias que explican los orígenes rituales de las dos artes distintas.

La tragedia, como medio expresivo de Eurípides, se hace eco del sacrificio, pero llegó a ser una acción simbólica, es decir, teatral. En cambio, el toreo es espectáculo y es al mismo tiempo realidad.

El arte "moderno" del toreo es anterior, en cuanto a sus estructuras, a la tragedia, y los estratos de la sociedad española –con su eje en la sociedad andaluza- que crearon el toreo, no constituyeron una sociedad tan agudamente consciente como la Atenas socrática. El pueblo, ese pueblo pre-lógico y sabio que tanto fascinó a Lorca, elaboró la fiesta taurina satisfaciendo así sus deseos inconscientes o irracionales o dionisíacos, y convirtió el sacrificio del toro propiciatorio en un arte que está insólitamente más cerca al origen primario del arte que cualquier otro que tengamos. La creación del toreo, o la recreación si se quiere, es, por lo tanto, la prueba más patente de la existencia de una sensibilidad en el pueblo capaz de entender y sentir la tragedia en su nivel más básico y visceral.

No bos debe sorprender que Lorca supiera todo esto a la perfección. Era el conocedor y portavoz más intuitivo y más profundo de todo aquel fenómeno primario de su pueblo que comprendía no sólo el toreo, sino también las romerías, los espectáculos religiosos y el flamenco, todos los cuales

formaban un conjunto arcaizante e integral todavía muy vivo en su época. Hablando del toreo, dijo en su ensayo sobre el **duende:**

> Parece como si todo el **duende** del **mundo clásico** se agol`para 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. Ni en el baile español ni en los toros se divierte nadie; el duende se encarga de hacer sufrir por medio del **drama**, sobre **formas vivas**, y prepara las escaleras para una evasión de la realidad que circunda.
> (…) La única cosa seria que queda en el mundo es el toreo, único **espectáculo vivo** del mundo antiguo en donde se encuentran todas las **esencias clásicas** de los pueblos más artistas del mundo.

Para Lorca, la corrida no sólo pertenece al mundo antiguo, sino que tiene además una dimensión claramente religiosa:…"los innumerables ritos del viernes Santo, que con la cultísima fiesta de los toros forman el triunfo popular de la muerte española" (…) "la **liturgia** de los toros, auténtico **drama religioso**, donde de la misma manera que en la **misa, se adora y se sacrifica a un Dios**". (…)"El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía".

Así, en la mente hierática de Lorca se asocian la tragedia, la misa y la corrida. Las asocia porque se dio cuenta de manera singular del origen común de los tres espectáculos en los sacrificios de las inmemoriales religiones de la levísima antigüedad y de la posibilidad teatral de la supervivencia de este tipo de sacrificio en la Andalucía que él celebraba a lo largo de toda su obra. *Bodas de sangre* constituye la prueba perfecta de todo el fenómeno.

Para Álvarez e Miranda, estudioso de la obra lorquiana, Lorca constituye "un caso insospechado y ejemplar de la posibilidad de hallar sorprendentes correlaciones y coincidencias entre las instituciones esenciales de *toda* la obra poética de un poeta moderno y los contenidos fundamentales de todo un cierto tipo de religiosidad. El poeta moderno e Federico García Lorca. La religiosidad es la que se conoce como peculiar de las religiones arcaicas de tipo naturalista.

Las religiones arcaicas de tipo naturalista son precisamente las religiones mediterráneas y de Medio Oriente que procedían del Cristianismo. Es decir, que eran las religiones llamadas "mistéricas" que incluyeron desde las primeras religiones panteísticas dedicadas a la Gran Diosa Madre hasta las religiones helénicas y helenísticas del periodo del gran sincretismo del imperio romano, incluyendo, por supuesto, los cultos mistéricos griegos que dieron origen a la tragedia.

La tesis de Álvarez de Miranda sostiene que Lorca ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Lorca no inventa nada. Interpreta algo que él podía palpar.

La coincidencia, por lo tanto, entre la religiosidad arcaica y la obra de Lorca se debe a que éste ha tenido la genialidad intuitiva y poética de interpretar algo que todavía se dejaba palpar en la vida campesina andaluza. Su intuición artística no estaba sujeta a normas modernas sino que respondía a imágenes, intuiciones y modos de saber que tenían claras correspondencias en las religiones antiguas. No hay otra explicación para esa coincidencia entre "poesía y religión" que hay en *Bodas de sangre,* como nos señala Álvarez de Miranda:

> Toda religiosidad de la vida orgánica reposa en una profunda sensación de lo numinoso como sustancia de la vida misma. La vida es la manifestación de una "potencia" dotada de los preciosos atributos de los numinoso; es "mysterium", es "tremendum" y es "fascinans". Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralizad. Estos trances son en último análisis tres: *vivir, engendrar* y *morir*. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad.
>
> Sangre, muerte, fecundidad: tres palabras que, ya con su enunciación, parecen resumir de algún modo la obra de García Lorca. Pera ésta es una afirmación demasiado general: no cabe contestarse con vagas aproximaciones: lo importante es ver cómo esos tres temas son basilares en la poética de Lorca y, sobre todo, cómo son sentidos "religiosamente" por él y qué trasmundo de asombrosas intuiciones numinosas contienen.

La obra de Lorca gira en torno a los temas: **fecundidad, sexualidad, sangre, muerte, sacralizad,**

luna y muerte, luna y sangre, luna y fecundidad-sexualidad y luna y ritmos cósmicos.

Bodas de sangre pertenece a un mundo especial que a partir del racionalismo y del cristianismo en general dejó de existir en el mundo occidental.

Mundo exento de vicio y de virtud, más allá de los principios morales; mundo impregnado totalitariamente por un sentido místico de la vida, de su producción (sexualidad-generación) y de su cesación (muerte), que, a su vez, son episodios íntimamente entrelazados: "mística de la muerte, mística nupcial y erotismo se dejan difícilmente separar.

Pensando en aquel mundo pre-lógico, llegamos al tema del sacrificio. La muerte en la obra de Lorca es un tema esencial, pero lo importante no es el mero hecho de morir sino *por qué* y *cómo* mueren sus protagonistas.

La muerte lorquiana es… sangrientamente sacrificial. El eje está constituido por la inmolación en sí misma, por la "sangre derramada", más que por la supresión o aniquilación del que muere. El que muere se nos aparece ante todo como víctima (…) sacrificial, (es decir) como ser viviente cuya sangre vemos correr bajo el golpe del cuchillo.

La obsesión en toda la obra de Lorca por el cuchillo, la navaja y el puñal es bien conocida, y "en las religiones arcaicas, el instrumento del sacrificio es una de las cosas más intensamente dotadas de sacralidad, y no sin profundísima razón, pues él es el primero que entra en contacto con la sacraldad de la vida-sangre, el que la librera y la "sacrifica". En la obra de Lorca, el cuchillo es siempre, al mismo tiempo fascinante y funesto.

El cuchillo representa el *cómo* de ese sacrificio doble del Novio y de Leonardo en el tercer acto de *Bodas de sangre*. Pero el tema de la muerte de Lorca ofrece otros insospechados aspectos de sacralidad. La muerte es "pasión", es "sacrificio", es "inmolación"… ¿de quién? La respuesta es una sola: del varón, del ser masculino, del objeto sobre el que se polariza la expectante aspiración material, nupcial y sexual: del mismo ser que cumple la función de subordinado, junto a esas herederas de la gran diosa hegemónica tierna y terrible. Muere el varón, muere sobre todo para la mujer; se trata de muertes que están sentidas –como la sexualidad, como la sangre- desde la mujer, desde la madre, la esposa o la amante. Muere el salvador. Pero el salvador es siempre el varón. Hace falta siempre que el salvador muera, y toda religiosidad histérica, hipersensible al tema soteriológico, predica siempre una pasión y muerte masculinas como la de Atis, como la de Adonis, Osiris y Tamuz. A su manera los héroes lorquianos reproducen ese mismo misterio y pasión de "El dios que muere".

No se trata de una imitación exacta de los mitos de la antigüedad. El Novio y Leonardo no son, literalmente, aquellos dioses que mueren; pero la muerte de ambos tiene un eco teatral inconfundible de los sacrificios que fueron practicados para conmemorar el sacrificio del dios de las religiones antiguas. En Lorca la divinidad que preside el sacrificio es la **luna**, que es por excelencia el astro de los ritmos de la vida, **es agente y símbolo de fecundidad, de vida y de muerte**. En *Bodas de sangre*, se representa como agente de la muerte de los protagonistas.

La teatralización de la muerte es lo más original y mítico del teatro lorquiano y es lo que transfigura el crimen de Níjar en tragedia**. La escena de la luna supone el paso de un mundo realista a otro simbólico.**

En oda mitología…y en toda religión, el mito reclama al rito, lo supone y lo exige, lo aclara y se encarna en él. Pues bien, García Lorca ha llegado a encarnar el mito luna-muerte, dándole una expresión dramática de carácter ritual. En el tercer acto de *Bodas de sangre,* en la noche misteriosa del bosque donde se refugian los trágicos amantes, sale la luna, pero esta luna no es sólito recurso luminotécnico de la escenografía teatral, sino un personaje mítico. La Luna, un ser que habla y se mueve que ostenta su hacha fatídica de disfrazado de leñador que viene a cortar vidas humana. En esta encarnación plástica, la Luna es ayudada por otro personaje, la Muerte, que actúa como diácono de la Luna. Ambos constituyen una única realidad sobrenatural encarnada en dos figuras plásticas detrás de la Luna, como ministro suyo está la Muerte, y si la Luna se ha hecho carne, ha sido trayéndose consigo a la muerte encarnada.El poeta nos hace ver las dos víctimas de la Luna que van a morir pronto. El uno a manos del otro, pero haciéndonos saber como en realidad son los dos quienes mueren a manos de la Luna: de la Luna que los ha elegido de antemano, que para eso está allí, que declara ella misma el objeto de su venida, que escucha indiferente las súplicas del coro de leñadores invocando clemencia para las víctimas…Y también los predestinados al sacrificio, que ven en la luna sud estino, y uno de ellos dirá:

Clavos de luna nos funden
Mi cintura y tus caderas.

Mas los protagonistas del morir no son los pobres seres que mueren, sino la luna que les trae la muerte (…) No es posible representar de manera más viva el mito de la luna como divinidad de la muerte. El poeta ha organizado hasta el último detalle de esta encarnación ritual del mito, de esta sacra representación. El mito luna-muerte es ya algo más que mito, se ha "celebrado", es "sacramentum", se nos ha hecho patente no sólo ante la mente, sino ante los ojos de la carne por medio de una mística acción potente, hierática y sacra. (Álvarez de Miranda).

Bodas de sangre es una obra difícil, compleja y extraña. Su mundo, sobre todo en el tercer acto, es el mundo natural, "mundo exento de vicio y virtud, más allá de los principios morales". Una tragedia extraña y emocionante, enigmática, inhumana…y sin embargo tan fuerte y tan llena de belleza…

Esta obra no es una tragedia aristotélica, no es una tragedia clásica; es, bajo la mágica luz que arroja la Luna del tercer acto, una celebración teatral que asemeja a los ritos histéricos anteriores a la tragedia clásica. Nietzsche, el primer gran exponente romántico de lo dionisíaco en su *Origen de la tragedia*, arguyó perfectamente que la tragedia es el resultado de una fusión de lo apolíneo y lo dionisíaco, y no solamente el resultado de la glorificación de lo dionisíaco. *Bodas de sangre* contiene una fusión de los dos elementos de *ektasis* y de *logos*.

En un reciente estudio sobre los orígenes del teatro, E.T. Kirby ha descrito detalladamente cómo los ritos ditirámbicos de Dionisos se originaron en danzas de trance de antiguas culturas chamanistas. Este tipo de danza de trance era característico de los cultos dionisíacos, y de ella o de sus formas evolucionadas, como el mismo ditirambo extático, podemos trazar los orígenes de la tragedia cuyos versos provenían de la danza. Según Kirby, los cultos dionisíacos pertenecían de lleno a culturas chamanistas cuyas danzas efectuaban una catarsis con el fin de exorcizar o evitar influencias o espíritus maléficos.

El ditirambo el coro se originó cuando algún poeta entendió que el éxtasis ditirámbico proporcionaba una tensión espiritual que podía traducirse en arte empleando un lenguaje elevado e imaginativo junto con el ritmo de la danza y la música. Al evitar deliberadamente el vocabulario y la sintaxis del lenguaje ordinario, esa tensión, condensada en un momento fatídico, transportaba al público a un mundo de una realidad superior. La catarsis se realizaba con la fusión de elevadas imágenes literarias y el éxtasis, catarsis, en efecto, basad en los conceptos y prácticas rituales todavía presentes en los cultos dionisíacos a los que se dedicaban las representaciones teatrales: *logos* y *ektasis* qal mismo tiempo, la fusión niezstcheana de los dionisíaco y lo apolíneo, de los telúrico y la elaboración artística, todo a la vez pero sin perder de vista nunca el origen sacrificial de la representación.

El pueblo español del campo, y sobre todo el andaluz, se encontraba en la época de Lorca de muchas maneras en un estado pre-lógico. La recreación de una tauromaquia análoga en su sacrificio a la cretense es una prueba sugerente del fenómeno. Pitt-Rivers compara al pueblo andaluz con la polis griega y hasta en ciertos valores comunes con una tribu primitiva. Pitt-Rivers y Gerald Brenan dedican largas páginas a la discusión de brujas, de sabias, de alcahuetas, de curanderas, de creencias y prácticas paganas, de ritos no cristianos, de supersticiones, de trogloditismo, , de "mantequeros" , de "mantequeros" y de "sacamantecas", de culturas de "vergüenza", de creencias en mágica menstrual, y de otras mujchas prácticas y creencias mágicas y supervivencias de la antigüedad que existían en Andalucía. Pues bien, todas estas prácticas se relacionan directamente con vestigios y supervivencias de culturas chamanistas y pore-lógicas. No cabe, pues, la menor duda que en cuanto a sus estructuras antropológicas, la Andalucía de Lorca se parecía de modo sobrecogedor – y a pesar de haber transcurrido más de dos milenios- al mundo que dio origen a la tragedia.

La música y los elementos de danza y de coro son precisamente los elementos que Lorca empleó deliberadamente para desdibujar el realismo entre el acto segundo y el tercero. Esos elementos que van *in crescendo*, junto con la poesía en aquellos instantes que la disipación y el frenesí del tema lo exijan, crean la tensión espiritual que se condensa en el momento fatídico del primer cuadro del tercer acto. Este acto termina precisamente con las muerte del Novio y Leonado, momento en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. Estos elementos líricos, musicales y corales **están destinados a liberarnos del realismo, a ayudarnos a cruzar el umbral teatral que desemboca en el viejo mundo sacrificial**. Esto es lo que significa disipación y frenesí, desvanecimiento del mundo real y tensión espiritual que nos transporta a una realidad superior. *El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua*. Ese realismo se quiebra y desaparece porque los procedimientos teatrales de Lorca son análogos as los de los creadores de las tragedias, y ese realismo da paso a una fantasía poética que coincide sorprendentemente con los arquetipos de la religión antigua.

Además de la imagen del **cuchillo** como arma mortal, que se convierte en el tercer acto en instrumento sacrificial (*puñal de plata*), también **aparecen imágenes** relacionadas con el mundo **floral:** la Madre afirma que su marido le "olía a **clavel**"; hablando de su marido y su hijo muertos, los llama "dos hombre que eran dos **geranios**"; asociará a sus hombres con el **trigo** y esperará que la Novia y su madre "fueran como dos **cardos**, que ninguna persona les nombra y pinchan si llega el momento". La Mujer de Leonardo llama a su hijo varias veces "**clavel**". En el segundo acto hay menciones a **racimos de flores, azahares, laureles, jazmines y dalias.** Y la Novia, hablando con Leonardo, le confiesa entre los versos alegres del epitalamio: "No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en un colchón de **rosas**". Estas bellas imágenes son muy propias de aquella cultura campesina tan arraigada en la vida del campo. Estas imágenes se asocian con un mundo presidido por la divinidad lunar que preside los ritmos de la vegetación.

Con toda la intención la Luna se identificará con estas imágenes florales, que aparecen en actos anteriores como **elementos premonitorios** de lo que habría de pasar. Lo mismo ocurre con la ***nana del caballo***, que sugiere dramática e intencionadamente lo que va a ocurrir. Estos elementos premonitorios de lo fatal e inevitable, nos hacen pensar en el ***porqué*** más que en el ***cómo*** (lo que distingue la tragedia del drama o melodrama (no asistimos al hecho de la muerte de los dos personajes).

Leonardo es el único personaje con nombre en la obra. Nos hace pensar inmediatamente en león (*felis leo*). Este hombre felino se asocia constantemente con el caballo, reiterada y obsesivamente. El ***caballo*** en Lorca se asocia con **sexo** y muerte.

Todo ello hilvanado va a desembocar en el rito sacrificial del **tercer acto**. Veamos la **escenografía**:

Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines (según acotación). Nada de naturalidad ni realismo. Estamos ante el bosque mítico, alejado de la tierra seca donde vivía la Novia; es un bosque lunar, donde jamás entra la luz.

Salen los leñadores. Estos forman un coro sobrenatural que prepara la llegada de la luna y comentan la acción. Luna, sangre, sexualidad-inclinación, la tierra: los leñadores comentan la ley natural que nos conduce a la sangre –esto es la vida- sacrificial: "sangre que ve la luz se la bebe la tierra".

Y llegamos al clímax de *Bodas de sangre*. Aparece la **Luna** como ***un leñador joven con la cara blanca***. La escena adquiere un vivo resplandor azul. Su largo soliloquio pone de manifiesto su calidad de sangrienta divinidad de la muerte. Sale entonces la Mendiga que representa a la muerte y acompaña al Novio al lugar donde se encuentra los amantes. Los leñadores piden clemencia, pero

ya no hay remedio. Aparecen la Novia y Leonardo en una escena bella, poética, trágica y resignadamente mortal. Han sido víctimas de fuerzas ciegas que no controlan ni entienden.

No hay culpa que valga, ni culpa que se explique, ni culpa que se vea. No Hay más que una vaga conciencia de que han sido arrastrados por algo que jamás comprenderán aun cuando no han querido ni quieren. Seres humanos patéticamente subyugados a fuerzas telúricas –llámense dioses, furias, naturaleza o condición humana-que son más fuertes que ellos. Al final de la escena, reconocen su destino, su condición de amantes trágicos.

Es importante destacar que las muertes mismas son **obscenas** en e sentido griego y etimológico, es decir, ocurren "fuera de escena". Este hecho hace resaltar aún más la naturaleza ritual del momento: no nos fijamos en los hombres que mueren sino en las figuras que celebran el sacrificio.

En términos trágicos internos de la obra, la Novia no es "pecadora", sino víctima de fuerzas que no puede resistir**. No hay pues justificaciones morales.**

La obra termina con el himno alternado entre la Madre y la Novia que repiten las mismas palabras para celebrar de forma trágicamente ineluctable el instrumento de sacrificio.

El efecto de *Bodas de sangre* es el efecto de la catarsis en su sentido más primario. Es un efecto de exorcismo, un efecto "apotropaico", en el que la misma configuración teatral organiza, representa, y nos hace entender poéticamente que existen "**en la naturaleza y la psique humana fuerzas ocultas y no controlables capaces de enloqueces y destruir**". Esas fuerzas ocultas en el bosque arquetípico –bosque que aparece y coincide en antiguos mitos y ritos, en la psicología moderna del inconsciente colectivo, y en el mundo artístico de Lorca-no son controlables.