



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**EROTISMO Y DESTINO TRAGICO EN ALGUNOS
PERSONAJES FEMENINOS DEL TEATRO DE
FEDERICO GARCIA LORCA**

**TESIS PROFESIONAL
PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA
Y TEATRO**

**P R E S E N T A
ELIZABETH PADILLA VELAZQUEZ**

MEXICO, D. F.

1994

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**EROTISMO Y DESTINO TRAGICO
EN ALGUNOS PERSONAJES FEMENINOS DEL TEATRO DE
FEDERICO GARCIA LORCA**

I N D I C E

Sobre la mujer contemporánea y el teatro poético de Lorca	3
CAPITULO 1	
El erotismo y la sexualidad subordinados a la moral burguesa y la religión católica	13
CAPITULO 2	
El poder en las relaciones amorosas del hombre y la mujer	42
CAPITULO 3	
Lilith y la libertad electora	48
CAPITULO 4	
Las Evas sumisas	63

CAPITULO 5

El destino trágico de las mujeres transgresoras y rebeldes 68

Conclusiones

¿Es posible el surgimiento de la moderna mujer? 80

Bibliografía 91

**EROTISMO Y DESTINO TRAGICO
EN ALGUNOS PERSONAJES FEMENINOS DEL TEATRO DE
FEDERICO GARCIA LORCA**

Elizabeth Padilla Volóquez

Dedico este trabajo a mi hijo por nacer

Sobre la mujer contemporánea y el teatro poético de Lorca

Estar enamorado implica, en un adulto, renunciar a algo de la autoconsideración narcisista y, por consiguiente, rebajarse a sí mismo en su propia estimación.

Douglas Morgan N.

Es en el arte, por ser una actividad libre, donde se vislumbra cualquier cambio de la sensibilidad colectiva. Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida, esto se *manifiesta* en la creación artística.

Ante la natural evolución de la estética, los artistas contemporáneos perciben las cosas de la vida desde una perspectiva opuesta a la del hombre común: en vez de ser la idea un instrumento con que pensamos un objeto, lo hacemos a ella objeto y término de nuestro pensamiento. Existe en el mundo el hecho tangible de una nueva sensibilidad estética, no sólo de los artistas, sino del público en general. En el arte nuevo nos faltan sentimientos y pasiones, pero porque las pasiones y los sentimientos que se anidan en el arte actual son de otro nivel psíquico, distinto al de la vida cotidiana.

Para Ortega y Gasset el arte nuevo no es sólo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumanizar: se trata de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre. Este pensador habla de que el arte nuevo se propone estilizar, es decir, deformar lo real, deshumanizar; además, evita los sentimientos personales del creador por ser los más humanos. Lo que Ortega y Gasset llama deshumanización proviene de la antipatía de los creadores a la interpretación tradicional de las realidades. Pero lo grave es que para el artista actual el arte es una cosa sin trascendencia.

Durante el siglo pasado, la poesía y la música eran actividades de las cuales se esperaba la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones. Entonces sí era trascendente el arte por el tema que trataba y por sí mismo, por enaltecer la especie humana. Pero ahora, el arte ha cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones humanas, al igual que la relación amorosa en pareja, pues ambas se han desplazado hacia la periferia. Al vaciarse el arte y el amor de patetismo humano quedan sin trascendencia.

En su afán de detentar el poder, el hombre pisotea los derechos más sagrados que como especie humana conquistó: la libertad, el derecho al trabajo, la creación, la sexualidad, en resumen, el derecho a la vida. Además segrega y oprime a ciertos sectores humanos más desprotegidos que otros.

En la historia de algunos países europeos, latinoamericanos y africanos, los grupos étnicos son los que mayormente sufren la explotación y la esclavitud, ya que no pueden acceder a la igualdad concedida a los ciudadanos de otros estratos sociales. También los obreros, los campesinos y las minorías sexuales sufren de discriminación.

Al lado de estos grupos golpeados y marginados, encontramos a la mujer también sometida, por tradición cultural, a llevar una vida dentro del hogar y sin mayores satisfactores sexuales de los que la sociedad le permite.

En la literatura hay personajes femeninos que sufren las desventajas de ser mujeres como la Eva bíblica, algunas féminas de los dramas españoles del Siglo de Oro, la Desdémona de Shakespeare o las damas de Molière, por citar sólo a unas cuantas. Unas son ridiculizadas por querer aspirar a ocupar un lugar en el mundo de los hombres, otras acusadas por una supuesta infidelidad sexual y otras más son asumidas, resumidas y sumidas en un espacio insignificante, donde terminan siendo algo menos que el espectro perseguidor del héroe masculino, quien lleva todo el peso de la trama en los dramas referidos.

La explicación al desequilibrio entre las oportunidades de vida tanto para el hombre como para la mujer está en que la historia y la literatura han sido hechas casi siempre por hombres. Los creadores plasman su visión del mundo en sus obras artísticas donde la mujer sólo es la compañera oscura del hombre, el adorno de la casa, el *leitmotiv* para que el varón emprenda sus aventuras.

En otra perspectiva, la mujer aparecerá como la vampíresa, la prostituta, la perversa. En ambos casos la mujer permanece a la expectativa de los reveses sufridos por el amante, el esposo o el hijo.

Claro que hay valiosas excepciones, como los personajes de las novelas de Virginia Woolf, Mary Mc Carthy, Simone de Beauvoir, Anais Nin, Erica Jong, Clarice Lispector y los poemas de Sylvia Plath. Cuando las mujeres han tomado la pluma y dicen cómo sienten, qué piensan, cuánto odian y a quién aman lo hacen muchas veces teniendo que ocultar su verdadero nombre para firmar sus obras, ejemplo de ello es George Sand, quien comprendió que contra la

represión el deseo es lo más efectivo. La historia del arte, incluyendo la literatura, registra desde sus orígenes pruebas y hechos mediante los cuales comprobamos que el talento de la mujer se ha manifestado en un medio hostil a su condición femenina. Uno de los pocos novelistas masculinos que ha escrito acertadamente acerca de las mujeres describiéndolas como independientes y dominadoras que frustran su vocación femenina, es D.H. Lawrence. El propone a la mujer verdadera, la que acepta definirse como el Otro.

Al ser mi especialidad la literatura dramática seleccioné algunas obras teatrales del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca (1898-1936) para analizar la situación opresiva que vivieron estos personajes femeninos y cómo se rebelaron a una represión social. En esas obras, las mujeres se enfrentan ante los atavismos culturales que las quieren manejar como títeres de un gran tinglado, donde sólo al hombre se le reserva el derecho de actuar, decidir y proponer por sí mismo. En contraposición, analizo algunos personajes femeninos asumidos como mujeres dependientes del hombre y que se pueden enclavar dentro del concepto tradicional de la docilidad femenina.

Adentrarse en el mundo y tras mundo de los personajes de García Lorca, satura los labios de un licor de menta y yerbabuena, inflama el espíritu de un entusiasmo virgen y balancea el cuerpo con un ritmo sensual y terreno, pues su poesía y erotismo se filtran en los diálogos de estas mujeres que saben luchar, quieren querer y prefieren morir antes de volver a su condición de Evas sumisas.

También existe en las atmósferas de las obras teatrales de este autor cierta negrura de olor ahumado, sabores que le dejan a uno la lengua rasposa y con gusto a hiel, sonidos que siguen murmurando la melodía apabullante de una pesadilla alargada en el tiempo alcanzando la vigilia.

El amor y la muerte son dos temas capitales repetidos en su obra en verso y en su obra teatral. En *Mariana Pineda*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, amor y muerte se entremezclan como si fuera una obsesión del poeta. "Más que tema, es el amor en la obra de Lorca actitud vital."¹ La dramaturgia lorquiana tiene como raíz el enfrentamiento entre el principio de autoridad y el principio de libertad.

La intención de Lorca al presentarnos una variedad de mujeres reprimidas y sufrientes, es mostrarnos su amor por todas las víctimas sociales, mujeres sin esperanza de procrear y asumir su papel de madres, mujeres ardientes que temen incendiar su casa con las pasiones.

Lorca se siente atraído por aquellas que están al acecho del amor que no llega o no las satisface, por lo cual se consumen en su pasión. Esto puede verse en algunas de sus composiciones en verso, como *Elegía*, un poema a la soltera andaluza:

Te marchitarás como la magnolia.
Nadie besará tus mustos de brasa.
Ni a tu cabellera llegarán los dedos
que la pulsen como las cuerdas de un arpa.

Nadie te fecunda. Mártir andaluza,
tus besos debieron ser bajo una parra
plenos del silencio que tiene la noche
y del ritmo turbio del agua estancada.

En su teatro reflejará a esas mujeres que vio y conoció en los pueblos de su infancia y en las ciudades de España. Al poeta le atraían estos personajes y su problemática por el

1.- Martínez Nadal, Rafael, *El Público*, Joaquín Mortiz, México, 1974, p. 117.

potencial dramático que encerraban y le brindaban la posibilidad de ejercitarse en la tragedia rural.

Lo que Federico García Lorca desea es introducirse en la intimidad de "esas almas femeninas, percibir los matices más delicados o las explosiones más violentas de la pasión o del instinto maternal, el grito más agudo de la frustración amorosa",² que logra de manera magistral, pues poseía la comprensión de la psicología femenina.

Las mujeres españolas contemporáneas de Lorca no escaparon al fantasma llamado abnegación, pues fueron educadas para servir al hombre, atender el hogar y los hijos. De su individualidad, sus aspiraciones y metas, de sus sueños y anhelos, nada sabemos, pues poco pudieron expresar en su tiempo: estuvieron mudas.

Las mujeres que querían conservar su honra y el respeto de la sociedad, no se les veía en compañía de hombres más allá del atardecer. Por ello, los jóvenes españoles del tiempo de Lorca se encontraban tan privados de relaciones sexuales femeninas como los soldados alejados en el campo de batalla. Únicamente las prostitutas eran accesibles. Incluso la amistad con una muchacha estaba prohibida. "En el paseo tradicional de la tarde, tanto en Granada como en Madrid y en el último pueblucho, las muchachas caminaban en un sentido y los muchachos en otro. La que se hubiera mostrado en compañía de un hombre, estaba deshonrada y los novios se hablaban a través de una reja, a veces durante años. En España el amor se mantenía en secreto".³ Algunas mujeres de la España de 1933 se enfurecieron cuando los republicanos les concedieron el derecho a votar: "nos han dado lo que nosotras no queríamos: el voto. Nos han quitado lo más sagrado que teníamos, la religión". Estas palabras se debían a que se había proclamado la separación de la Iglesia y el Estado, se habían cerrado los establecimientos religiosos y se autorizaba el divorcio, y las mujeres tradicionales no podían hacerse a la idea de estos vientos nuevos que removían desde sus

2.- *Ibid.*, p. 131

3.- Auclair, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, ERA, México, 1972, p. 95 .

cimientos sus costumbres políticas, religiosas y sociales. Esta España era un país de muchachas solteras, decentes, chicas puras sacrificadas al ambiente social.

García Lorca, con su exquisita y fina sensibilidad, percibió este mundo opresor, cuya influencia se deja sentir primeramente en el ámbito familiar, y decidió reivindicar a la mujer en sus obras. Ya en 1935 había declarado el poeta andaluz que siempre sería partidario de los que nada tienen y hasta la tranquilidad de la nada se les niega.

Jean Duvignaud en el libro *Sociología del Teatro* manifiesta que "los personajes (de las obras de Federico García Lorca) no han nacido a partir de temas tomados de las leyendas o de la epopeya, no pertenecen ni a las castas heroicas ni al mundo de los dioses, están a medio camino de la realidad trivial y de la imaginaria popular (...) se construyen a nivel de esa trama viviente donde se mezclan los temas colectivos e individuales de que se nutre la creación teatral moderna".⁴

Lorca presenta en *Mariana Pineda* a una mujer que por amor decide y acepta gustosa la muerte a manos de los realistas; en *Bodas de sangre* muestra una novia que obedece a los llamados de su carne y al grito de la sensualidad; en *Rosita la soltera* (esta obra no es tragedia, sino comedia), ella, cuya abnegación y paciencia ante la espera la vincula con Penélope, representa a la mujer fiel y sumisa al hombre; en *Yerma* la mujer no se resigna a su esterilidad porque su único objetivo en esta vida es ser madre; en *La casa de Bernarda Alba*, Adela se enfrenta con valentía a su madre-cacique, madre-sabueso, para poder gustar de los placeres sexuales deseados por sus hermanas, pero que no realizarán por la represión de una sociedad patriarcal y burguesa que ve con malos ojos el goce erótico entre personas que no están unidas por el matrimonio y aun con la consolidación de éste, lo adjetivan como algo pecaminoso.

4.- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro*, FCE, México, 2a. ed., 1981, pp.490-491.

Analizaré la censura del erotismo por la moral religiosa que imperaba en la España lorquiana y cómo esa condena limita a la mujer en sus expresiones sensuales. El resultado será una carga de culpabilidades por los supuestos "pecados" en que incurre por ejercer el libre albedrío con su cuerpo.

Al sentirse culpable la mujer cuando ejerce su libertad sexual y frustrada si no lo hace, se vuelve un ser incompleto y desubicado en el mundo. Sus carencias afectivas merman su equilibrio emocional, lo que se refleja en la educación impartida a sus hijos. Ella, la madre y educadora, está desprovista de recursos objetivos y prácticos para mostrarle a su hijo el mundo desde varias perspectivas y con una actitud crítica.

La mujer seguirá repitiendo los moldes alienantes de relación entre ambos sexos y reproduciendo los esquemas con los que a ella se le educó. Esto se volverá un círculo que es necesario romper.

La única que puede cambiar estas relaciones enfermas entre el hombre y la mujer y de éstos con el mundo, relaciones donde priva el egotismo, es la mujer, ya que la madre es responsable de socializar al niño. Si ella no se ubica en el mundo con un mayor conocimiento de la vida y exigiendo sus derechos como mujer, educará al hijo con un amor enfermizo que no forma, sino deforma.

García Lorca capta perfectamente el papel reivindicador de la mujer en la sociedad decadente. Apuntala muy atinadamente la función del amor como instrumento de poder: quien es amado es poderoso, quien ama muestra una debilidad ante el ser amado.

La mayoría de los personajes masculinos en la obra de García Lorca son los amados y la mujer la que los ama. Este juego de poderes y el intercambio de papeles del fuerte y el débil

es otro tópico que se aborda. Además, los personajes masculinos en la obra de Lorca, salvo excepciones como Don Perlimplín y otros, no están tan trabajados en su perfil psicológico, de la misma manera como lo están los personajes femeninos.

En este contexto se trata el tema del erotismo y el destino trágico de las mujeres en las obras de teatro de Federico García Lorca, quienes actúan como Lilith, la primer mujer de Adán según la tradición judía, y las que como Eva se asumen como simples extensiones del hombre.

El objetivo de estas reflexiones es un homenaje al poeta visionario, sensual, sensible y creador cuyas obras están llenas de ejemplos para que la mujer se dé cuenta de su sometimiento cultural, familiar, político y laboral y para que actúe valiente y tesoneramente, sin importarle el sacrificio de unas por la salvación de otras.

Federico García Lorca simpatiza con el surrealismo, por lo que algunas de sus obras están influenciadas por este movimiento de vanguardia. *El público* y *Así que pasen cinco años* tienen estructura surrealista, aunque García Lorca tomó del surrealismo sólo lo que le convenía.

Estudiaremos en estas páginas a personajes casi míticos: Madre, Novia, Yerma, Bernarda, Rosita que deambulan en una España supersticiosa, mística y sensual. Veremos desfilar personajes complejos y ricos: la mujer estéril, cuyo deseo de ser madre se convierte en la obsesión de su vida (Yerma); la solterona virgen e inocente que confiada en las promesas de su primo se deja consumir en la espera inútil (Rosita, la soltera); la militante que se entrega al ideal de la libertad más por amor al hombre amado que por amor al concepto abstracto de libertad (Manana Pineda); la Novia ardiente que no puede resistir el llamado del fuego, porque igualmente terminaría abrasada (*Bodas de sangre*); la arrebatada y pasional muchacha que no

obstante vivir bajo el yugo de una madre posesiva y dictatorial, goza de los placeres carnales con el hombre deseado (Adela en *La casa de Bernarda Alba*).

Un día llegará en que el hombre y la mujer podrán sentirse completos, perfectos, unidos, porque con su armonía formarán una sola carne, una sola voluntad y un solo ideal.

Lorca era un profundo conocedor y observador de la situación de la mujer de su tiempo. No cabe duda de que Federico García Lorca muestra en sus piezas teatrales ambas caras de la moneda: la rebeldía y la sumisión y nos dice que sólo existe un destino para las mujeres valientes y transgresoras: la muerte o la deshonra.

CAPITULO 1

El erotismo y la sexualidad subordinados a la moral burguesa y la religión católica

Todo el ser participa en el encuentro erótico,
bañado de su luz cegadora.

Octavio Paz.

Instinto sexual, voz de la tierra, el amor exige el culto de la carne, se impone triunfador y
rompe tabús.

Rafael Martínez Nadal.

Lorca, como la mayoría de los españoles de su tiempo, recibió una formación cristiana, lo confirman sus poemas y sus obras dramáticas en verso, pero su vida de adulto estuvo al margen de la Iglesia.

"Federico García Lorca, uno de los miembros más destacados de la generación del 27 y tal vez el escritor español contemporáneo con mayor resonancia internacional, nació en la localidad granadina de Fuente Vaqueros en 1898. Aunque cursó estudios universitarios y llegó a licenciarse en derecho, toda su vida fue una continua búsqueda de la expresión artística en diferentes campos: la poesía, el teatro, la música e incluso la pintura fueron actividades a las que desde muy joven se dedicó intensamente. En 1919, al trasladarse a Madrid, se instaló en la Residencia de Estudiantes y allí entró en contacto con numerosos artistas y escritores, todos los cuales han dejado testimonios elocuentes de su fascinante personalidad. García Lorca obtuvo un gran éxito popular con los poemas sensuales y repletos

de imágenes simbólicas de su *Romancero Gitano*, publicado en 1928, y al año siguiente emprendió un viaje a los Estados Unidos, experiencia que recogería con gran brillantez en *Poeta en Nueva York*, libro de poemas próximo a la estética surrealista. Tras regresar a España, desarrolló una importante campaña de difusión del teatro clásico español al frente de la compañía universitaria La Barraca y continuó su labor creadora, que se fue plasmando en obras poéticas como *Poema del cante jondo* o *Lento por Ignacio Sánchez Mejías*, y en diferentes piezas dramáticas, entre las cuales *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* componen una trilogía de tragedias rurales que demuestra claramente su perfeccionamiento como autor teatral. El amor, la sensualidad y la muerte, expresados mediante una escritura que armoniza lo popular y lo culto, son los temas centrales de toda la creación lorquiana, brutalmente interrumpida, en 1936, por la muerte del poeta a manos de las fuerzas sublevadas contra la República". (Tomado del libro *Garcla Lorca* de José Luis Cano, colección *Grandes Biografías*, p. 7).

Sin embargo, Martínez Nadal subraya que el encono de Lorca contra las injusticias sociales y toda forma de explotación del hombre es en el poeta consecuencia lógica de un pensar y sentir religioso. Aunque Eric Bentley afirma que el poeta trágico no tiene necesidad de una metafísica o una teología explicativa del misterio del universo.

La moral sexual de la burguesía estaba basada en principios radicalmente opuestos a los del código feudal. Para sustituir el principio de castas aparecía una severa individualización: los límites cerrados de la familia burguesa; además se institucionalizó la propiedad privada particular.

La crisis sexual que ahora se vive en todo el mundo requiere un repaso de la calidad en las relaciones del hombre y la mujer. La moral de la propiedad individualista empieza a ahogar a los hombres, quienes anhelan la renovación de la esencia misma de las relaciones sexuales.

Actualmente, "cada uno de los sexos busca al otro con la única esperanza de lograr la mayor satisfacción posible de placeres espirituales y físicos, para sí, utilizando como medio al otro"
5

Precisamente en el plano sexual aparece una serie de dudas y limitantes para la condición femenina. Esto se debe, en parte, a que durante siglos se le negó una correcta preparación en este ámbito, envolviendo su sexualidad en tabúes y supersticiones.

El control social de la sexualidad, que implica la sanción de toda actividad sexual no destinada a la procreación, la imposición de la heterosexualidad genital y la limitación de los espacios y formas de expresión del eros, se ha llevado a cabo como un control dirigido primordialmente a las mujeres. Su libertad sexual comporta una amenaza particular al equilibrio social, mientras que el control ejercido sobre su sexualidad resulta ser de particular utilidad para la sociedad.

Si bien la necesidad sexual se coloca en un plano fisiológico, no acaba ahí su trascendencia en la vida de un ser humano. Un encuentro sexual desencadena emociones y pulsiones físicas y psicológicas (emocionales y espirituales). La sexualidad y el erotismo no existen para vivirse en soledad, implican la confrontación con el otro.

"Este requerimiento le asigna dos condiciones importantes: la trascendencia y la responsabilidad. Por la primera el sujeto sale de sí para encontrar al otro; por la segunda adquiere deberes y obligaciones con ese otro; por fin, el ingrediente genital del sexo presupone la inmanente y continua posibilidad de dar origen a otro ser."6

Para Carlos Monsiváis, el sexismo es en cualquier sociedad "la transformación de una inferioridad declarada en una inferioridad real, la atribución al sexo dominante de cualidades y

5.- Kollontai, Alexandra, La mujer nueva y la moral sexual, Fontamara, México, 1989, p. 130.

6.- Tabares, Enrique, La aventura de ser una mujer, ACCS Industrias gráficas, - Brasil, 1977, p. 158.

actitudes privilegiadas, el énfasis de mando en cualquier relación personal de índole sexual".

7. En *Los tres pedreros del erotismo*, Emil Lucka sostiene que en una época en que los hombres no estaban totalmente evolucionados, el amor era puramente sexual; en la Edad Media, bajo la influencia del cristianismo hostil al cuerpo, el amor se había hecho puramente espiritual y metafísico; y ahora el hombre aspiraría a una perfecta simbiosis de la sexualidad y del erotismo espiritual.

Aunque esto resulta muy esquemático, no está del todo equivocado. En la primera y segunda parte de su concepción, podríamos refutarle infinidad de cosas, pero en la tercera, al hablar de un erotismo espiritual, me parece que se acerca a una concepción moderna de la sexualidad humana.

Una de las tantas limitaciones es la que se refiere al derecho de la mujer al orgasmo. El hombre presupone que su vida sexual, con amor o sin él, es un derecho, debido a patrones culturales heredados; no así la mujer.

En cuanto se habla de la satisfacción sexual femenina la opinión deriva en que quienes desean tener una actividad sexual plena y participar en el acto sexual, no pueden ser más que mujeres de *moral relajada* o prostitutas.

Es alarmante darse cuenta de que en la institución del matrimonio, la esposa está obligada a pagar a su marido el *débito conyugal*. Esta situación coloca a la mujer en una posición inferior respecto a la del hombre, ya que la prestación de su sexo como servidumbre, sirve para que el varón use a la mujer en su mera capacidad vaginal, sin considerar que existen otras formas de satisfacción femenina, como la clitoridiana.

7.- Urrutia, Elena, *Imagen y realidad de la mujer*, Setecientos Diana, México, 1980, p. 103.

Sumida en este juego nada ventajoso para ella, la mujer intuye que se puede valer de su sexo para manipular al hombre. Esto, por supuesto, es una deformación de su concepto de las relaciones sexuales en pareja, pero ella, colocada en una categoría inferior, no tiene otro camino para elegir.

La mujer utiliza su sexo como instrumento de poder sobre el hombre, porque él mismo la ha llevado a un callejón sin salida, donde la vida no tiene los satisfactores que esperaba. Ejemplos de ello en la literatura los encontramos en *La Celestina* de Fernando de Rojas y en *La Dorotea* de Lope. En esta última obra, Celia, la criada de Dorotea, retrata a la mujer que cuestiona el desenfado de los hombres españoles al moverse por el mundo, engañando a las mujeres y siendo infieles y desleales. Celia dice que tanto ellos como las mujeres nacen igual y deberían tener los mismos privilegios. En cambio, Dorotea acepta sin conflicto la forma de actuar de los hombres y aun más, los justifica al contestarle a Celia "¿No ves que está a su cargo nuestro sustento y vestido, y que corre por su cuenta nuestro amparo?" En *La Dorotea* Gerarda funciona como la Celestina, pues por medio de sus embustes y brujerías hace que Dorotea acepte, no del todo, entablar amistad con don Bela. Gerarda utiliza el sexo como mercancía y en provecho propio.

Una de las fuentes de la primitiva *Tragicomedia de Calixto y Melibea* es el libro de *Buen amor* del Arcipreste de Hita. El antecedente del personaje de la Celestina se puede encontrar en la *Trotaconventos* que logra los amores entre don Melón y doña Endrina. La Celestina no es una alcahueta común, sino que posee un diabólico poder, porque Celestina -dice Meriéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, 7 III- "es el genio del mal encarnado en una criatura baja y plebeya, pero inteligentísima y astuta (...) parece nacida para corromper el mundo y arrastrarle encadenado y sumiso por la senda lúbrica y tortuosa del placer".

Son elocuentes las palabras "moralizantes" de Celestina cuando se dirige a Pármenco: no te retraigas ni amargues, que la natura huye lo triste y apetece lo delectable. El deleite es con los amigos en las cosas sensuales. "Celestina es un ministro del placer. Su función de mediadora consiste en tratar de satisfacer las pasiones, los caprichos y los deseos amorosos de los hombres que solicitan sus servicios. (...) Para ella carece de sentido que la gente se prive de los placeres que puede disfrutar",⁸ para Celestina no hay más Dios que el placer. Por sus labios está hablando la naturaleza humana.

Confinada a un espacio doméstico, con unas actividades poco utilitarias, la mujer ya no es ella misma, se ha perdido en la continua estrategia de hacer feliz a los hijos y al marido o amante.

Si una mujer toma conciencia del ámbito al que se le ha reducido, o bien, utiliza las armas que tiene a su alcance, en este caso su sexo, o trata de liberarse construyendo puentes que la conduzcan a la realidad, verá cómo tiene mucho que perder y poco por ganar. Preferirá permanecer observando la vida que deambula más allá de su cárcel-hogar. Si valientemente se enfrenta contra todos los obstáculos, esto la llevará a buscar una identidad que la afirme como ser-en-el-mundo y no sólo como un ente pasivo ante los acontecimientos del universo y de su propio cuerpo.

"La sexualidad femenina ha sido siempre un tópico fascinante... esta discusión trata de demostrar cómo ha sido deformada y enmascarada por la mayoría de los observadores... y cómo la mujer es considerada objeto sexual para la apreciación de los hombres. Su sexualidad es negada y mal representada por identificarse con la pasividad... Las características que son apreciadas y recompensadas se reducen a la timidez, la languidez, la delicadeza y el preciosismo."⁹

8.- De Muxtu, Ramiro, Don Quijote, Don Juan y la Celestina, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, pp. 148-149.

9.- Arias, María, La liberación de la mujer, Salvat, Barcelona, 1973, p. 75.

Cuando la mujer percibe en sí misma un potencial sensual y erótico, se enfrenta con las limitantes sexuales que le niegan el derecho a experimentar su sexualidad cuando no se da dentro de los marcos o de las instituciones aceptadas.

Estoy de acuerdo con Francesco Alberoni cuando desde el principio de *El erotismo*, señala que existe una clara diferencia entre cómo percibe un hombre el erotismo y cómo lo vive una mujer. En este libro se menciona que la mujer, según Havelock Ellis, posee un extraordinario *erotismo cutáneo*, pues la piel es su zona erógena por excelencia. Eróticamente las mujeres, al parecer, son más sensibles que el hombre a los ritmos y a la música. El erotismo masculino es más visual y más genital. Aclara Alberoni que esa diferencia de percepción del erotismo entre hombres y mujeres obedece a la división del trabajo entre los sexos y a la dominación masculina, y que sólo a últimas fechas están cambiando las relaciones entre ambos sexos.

El erotismo para la mujer es angustia, según apunta Alberoni, y es miedo de no ser amada, pues ella desea siempre sentirse buscada y tiene necesidad de la presencia amorosa del hombre de un modo continuo. Para la mujer, dentro del erotismo se encuentran la dulzura y la ternura; para el hombre esto se da en menor medida.

La confección de la bandera liberal se vuelve en Mariana Pineda una actividad erótica: en la textura de la tela y en el tiempo que amorosamente le dedica a esa labor funde sus deseos eróticos hacia Pedro. Es como tenerlo en su regazo y hacerle mimos, aunque en realidad sea una tela la que zurce.

Yerma tiene una vida saturada de erotismo. Al principio de la obra le confiesa a Juan que no lloró ni tembló cuando entró por primera vez al lecho nupcial, al contrario, cantaba "al levantar los embazos de Holanda" y relacionó sensualmente su olor con el de las manzanas. Cuando su antiguo novio, Victor, la saluda y luego se va, ella se acerca al sitio donde él ha

estado y aspira profundamente su perfume, otra característica erótica femenina: las esencias, los aromas. Yerma vive en el campo, pasea por él y el erotismo de la naturaleza la rodea: agua de ríos sobando piedras y arrastrando tierra roja; ramas de arbustos y de altos árboles chorreando lluvia; animales (pájaros, cerdos, caballos, ovejas) pariendo a sus crías; trigo y cosechas abriéndose a la vida; y las mismas vecinas de Yerma teniendo hijos o esperándulos.

El monólogo de la Novia en *Así que pasen cinco años* nos remite al concepto de cómo el sentimiento de fragilidad de la mujer debe ser protegido por el hombre, y ésa es otra manera que tiene la mujer de vivir el erotismo. La Novia le dice al jugador de Rugby: "Creo que me vas a quebrar entre tus brazos porque soy débil (...). ¿Cuántos corazones tienes? Hay en tu pecho como un torrente donde me voy a ahogar."¹⁰ En la misma obra, el Maniquí tiene una intervención donde alude al erotismo presente para la mujer en aquello que puede tocar su piel, y más aun cuando esas prendas serán usadas la noche de bodas:

Ropa interior que se queda
helada de nieve oscura,
sin que los encajes puedan
competir con las espumas.
Telas que cubren la carne
serán para el agua turbia.

(...)

¿Quién usará la ropa buena
de la novia chiquita y morena?

(...)

Y mi camisa pregunta

10.- García Lorca, Federico, *Así que pasen cinco años*, Aguilar, Obras completas, Edicex, 1941, 2º Tomo, 3T, pp. 532-533.

dónde están las manos tibias
que oprimen en la cintura.

O estos textos que también aluden a la sensualidad donde el mismo Maniqué le reclama al Joven el haberse demorado cinco años para buscar a su novia:

¿Por qué no viniste antes?
Ella esperaba desnuda
como una sierpe de viento
desmayada por las puntas.

...

Corre a buscarla de prisa
y entrégamela desnuda
para que mis sedas puedan,
hilo a hilo y uno a uno,
abrir la rosa que cubre
su vientre de carne rubia.¹¹

Alberoni ahonda en el tema describiendo que la mujer (pensemos en la Novia de *Bodas de sangre* o en Martirio, Angustias y Adela, incluso Yerma en relación a su ex novio, Víctor) quiere sentir la presencia física de su hombre, sentir sus manos sobre su piel, su olor, sentir el peso de su cuerpo, y todo esto debe darse en la continuidad del deseo, del interés, de la ternura.

11.- *Ibid.* pp. 552-556.

Otra vertiente del erotismo femenino es ver en el ser amado al héroe. Mariana ve en Pedro a un héroe político, Adela ve en Pepe el Romano al hombre que la puede salvar de un destino gris y monótono como el de sus hermanas mayores.

Vemos en las mujeres de las obras de García Lorca un deseo reprimido de su sexualidad, de sus ímpetus por afirmarse como mujeres. No importa la segregación sexista y social de la cual son objeto, ellas lucharán hasta la muerte por vivir con libertad. Lo anterior queda claro en *Bodas de sangre* y *Mariana Pineda*.

La novia de *Bodas de sangre* es un personaje transgresor del orden familiar y la moral tradicional donde se ubica la obra. Ella clama por su libertad sexual y amorosa hasta el último momento y la lleva a cabo. Ha callado sus deseos sexuales hacia Leonardo, noche tras noche, y piensa sacrificarse casándose con un hombre socialmente aceptado para ser su marido. Pero la carne es fuego y su grito la impulsa a cabalgar en la sexualidad. A las mujeres les atraen los hombres capaces de emociones violentas y de amor pasional. La mujer desea provocar una emoción erótica indeleble en el hombre. Y esto es lo que le inspira Leonardo a ella.

Con su transgresión al huir con Leonardo, ella renuncia al *status* prefabricado de ama de casa, donde su papel sería el de reproductora del género humano. Renuncia a acatar la división sexual del trabajo y quedarse aislada en el hogar, encargándose de las labores domésticas.

La Novia se adelanta al tiempo de la proclama de la libertad sexual y huye con el hombre que desea, no con el que tendría una vida alienada. Reivindica el derecho de la mujer a su creatividad en el plano sensual.

Si aceptamos el concepto que nos da Michel Tournier sobre la diferencia entre sexualidad y erotismo, cuando se pregunta "¿qué es el erotismo? La sexualidad considerada como absoluto, o sea, aquella que se opone a perpetuar la especie. El ejercicio de la sexualidad entendido como un fin en sí mismo, como simple lujo"¹² entonces estaremos fragmentando todo lo que implica el erotismo, pues éste es una sensualidad con contenido espiritual: si no existe lo espiritual no puede haber erotismo. Dicho de otro modo: el amor comprende a la sexualidad y al erotismo, sólo que la sexualidad no estimula al erotismo, pero no hay erotismo sin sexualidad. Podemos analizar esto colocando en primer plano al amor, en otro peldaño más abajo al erotismo y en tercer lugar a la sexualidad. Tournier añade, sin embargo, que el amor platónico es erótico, pero del rango más elevado, erotismo-amor, erotismo-pasión, erotismo-ternura.

Para Michele Foucault la sexualidad es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja.

Sin embargo, para Freud, Eros implica un aumento del sentido de la sexualidad misma, pero no considera diferencia sustancial entre ambos términos. Para Denis de Rougemont el Eros es el deseo total, el impulso religioso original elevado a su más alta potencia. Me quedaré con la definición de Rougemont.

La relación de Leonardo con la Novia es primordialmente erótica. En esta obra hay un pasaje significativo donde él canta:

Que yo no tengo la culpa
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale

12.- Tournier, Michel, *La Intigén erótica*, en *La Gaceta*, FCE, México, No. 174, Junio de 1995, p. 17.

de los pechos y las trenzas.¹³

Ellos no pudieron ni quisieron reprimir su energía erótica, por el contrario, cada noche ésta iba creciendo hasta consumirlos en un rapto de liberación. Lo que Leonardo hace al robar a la Novia es una forma de matrimonio primitivo, porque la violencia causada a otros es la afirmación más evidente de su alteridad. La Novia, en todo caso, acepta este rapto un poco como víctima de Leonardo.

Los amantes huyeron al bosque, curioso paralelismo con la *Novela de Tristán*, cuando éste e Iseo se refugian en la selva de Morris para huir, ella de ser entregada a una caravana de leprosos y él a la condena a muerte. También Iseo es adúltera como la Novia y ambas parejas sufren una pasión de amor que culmina en la muerte. Los amantes no quieren ser responsables de nada, pues su pasión es inconfesable, tanto a los ojos de la sociedad como ante ellos mismos, pues presienten la gravedad de la falta cometida. La pasión, dice Rougemont, es una especie de intensidad desnuda y despojadora, una obsesión de la imaginación, y entonces el mundo se desvanece; agrega que uno está solo con todo lo que ama. Iseo le declara en el bosque a Tristán: -Hemos perdido el mundo y el mundo nos perdió a nosotros.

El valor que tuvieron Leonardo y la Novia para huir los coloca en la posición de réprobos del orden moral en el que viven, pues la búsqueda deliberada del placer, y más en una mujer, representa una amenaza para la moral social de esa época. Los personajes que se encargan de castigar dicha afrenta son el novio y los mozos acompañantes en la persecución de los fugitivos.

13.- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, Op. Cit. p. 785,

Su crimen: la rebeldía, haber traspuesto el umbral de lo prohibido y tomar las riendas de su sensualidad para dirigir las a su individualidad, sin haber pensado en el daño moral y social que le causaron a la familia y a la sociedad en general.

El erotismo, según George Bataille, es la aprobación de la vida hasta la muerte. Frente a esta sentencia caen todos los velos que a través de las interpretaciones erróneas de la Biblia, han cubierto y enredado a generaciones de hombres y mujeres.

La lectura del *Cantar de los cantares*, lejos de cualquier punto de vista medieval y demoníaco, nos lleva a la interpretación poética, sensual y erótica de una pareja de enamorados que descubren en sus cuerpos la maravillosa experiencia de estar vivos. Estos amantes que se encuentran y desencuentran van tejiendo una historia a partir de su piel. Las palabras que el coro le dirige a la esposa, en traducción de Fray Luis de León, cobran un altísimo valor erótico y poético:

Cuán bellos son tus pasos y el tu andar,
 los tus graciosos pies y ese calzado;
 los muslos una ajorca por collar,
 de mano de maestro bien labrado;
 tu ombligo es una taza circular,
 llena de un licor dulce muy preciado;
 montón de trigo en tu vientre hermoso,
 cercado de violetas y oloroso.
 Tus pechos son belleza y ternura,
 dos cabritos mellizos y graciosos.¹⁴

14.- DE LEÓN, Luis, Obras completas castellanas, *Cantar de los cantares*, Madrid, Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 3b, 1967, pp.1034-1035.

El Antiguo Testamento nos da varios ejemplos de una visión positiva hacia el sexo, como el mencionado libro de Salomón, y en otros pasajes se señala cómo el amor sexual puede ser considerado la más perfecta forma del amor humano. En contraparte, hay versículos de la Biblia donde la sexualidad es vista como diabólica e impura. Los conceptos de amor y pecado son israelitas. Otras religiones anteriores presintieron en la sexualidad una revelación divina, por lo que crearon cultos eróticos. El mosaísmo es la primera religión que condena el placer de los sentidos y que considera a la mujer como la portadora del pecado. A pesar de su odio por la carne, el cristianismo respeta a la virgen consagrada y a la esposa casta.

Sin embargo, si el erotismo según Herbert Marcuse, es un triunfo sobre la muerte, la condición trágica de la Novia en *Bodas de sangre* y de Adela en *La casa de Bernarda de Alba* - mujeres que hurgaron en su sensualidad y buscaron en el cuerpo del compañero la vida que les hacía falta- las conduce a un camino peligroso, con cimas y siamas cuyo final siempre es fatal.

Denis de Rougemont en su clásico libro *El amor y occidente* manifiesta que en el acuerdo del amor y de la muerte en la literatura está encerrada la poesía, y que lo que conmueve y exalta el lirismo occidental no es el amor feliz, sino la pasión de amor, y la pasión significa sufrimiento.

¿La búsqueda del erotismo y la práctica del mismo no nos iban a liberar, no íbamos a vivir la vida de manera más plena e intensa? Esa es precisamente la situación trágica de estas mujeres que quisieron vivir su sensualidad dentro de un marco de referencia anquilosado, como lo era la sociedad española de principios de siglo.

Con estos finales trágicos Loica parece decirnos: no es posible ni la vida ni la plenitud humana, ni la libertad para experimentar el erotismo, en un ámbito cerrado y con

reminiscencias medievales; quien lo intente debe ser muy valiente y arrojado, además de suponer de antemano que no conseguirá un final feliz como en los cuentos de hadas. Todas las pasiones, declara Novalis, terminan como una tragedia, todo lo que es limitado termina con la muerte, toda poesía tiene algo de trágico.

Tiene que haber un cambio de estructuras, desde la base, en las relaciones humanas tanto familiares como de pareja, para que aquello que por naturaleza es benéfico e indispensable para el hombre, no se vuelva en su contra y lo lleve a una existencia trágica.

Lorca nos plantea lo absurda que resulta la vida de un personaje que se libera, si va a terminar con un fin trágico. Martínez Nadal apuntala que Lorca ha logrado una galería de mujeres consumidas en inútil espera: Marianu, Yerma, Rosita, "mujeres que en conventos y en limpios hogares provincianos ocultan el fracaso de sus vidas íntimas (...) galería de casadas insatisfechas".¹⁵

El placer debe estar avalado, según la tradición española, por un contrato matrimonial para no subvertir una moral heredada de la religión católica y la moral burguesa. "El cuerpo humano, expresándose libremente es, o sería, territorio de placer y sensualidad, manantial de energía vital; el cuerpo está definido antes que nada por el papel masculino o femenino que ha adquirido socialmente y es portador de la respectiva "sexualidad" (la cual ejercerá dentro de espacios y límites establecidos)".¹⁶

La Madre del novio en *Bodas de sangre* es la representante de esa rutina cotidiana donde hay que someterse al hombre. Esta mujer sobrevive, con su rabia de mujer, al asesinato de su esposo y uno de sus hijos. También ella rumia su dolor y su odio durante años. Su hijo fue recibiendo ese resentimiento, aunque en él no echó raíz.

15.- Martínez Nadal, Rafael, Op. Cit., p. 126.

16.- Ackelman Sedlet, Merul, La familia como espacio de alienación en la sociedad capitalista desarrollada, UNAM, México, 1984, p. 51.

La Madre es sobreprotectora, pues un día antes de la boda ella le dice la manera de amar a una mujer. Además asegura que su hijo es virgen: "No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol."¹⁷

El mito de la virginidad en la cultura española, supedita y anula la vida sexual de la mujer al someterla a circunstancias antinaturales invalidantes. Uno de los convidados al banquete en *Bodas de sangre* canta "la novia, la blanca novia, hoy doncella, mañana señora".

"Confundido con creencias religiosas y establecido en actitudes culturales, el mito de la virginidad es una especie de garantía *a priori* de primera pertenencia. Revela la transacción que establece la relación entre un hombre y la mujer, de tal calibre como si se tratara de adquirir un producto."¹⁸

Junto con el tabú de la virginidad exigida a la mujer, el de la fidelidad también tiene un lugar preponderante en esta obra. "La pareja conyugal, única que puede sostener relaciones sexuales lícitas, es una unión sagrada que se produce para llevar a cabo una misión divina: la de traer nuevos seres al mundo. Asimismo la fidelidad conyugal es un valor supremo que no puede ser transgredido y los controles reales se hacen efectivos particularmente en el caso de las mujeres, a las cuales la castidad prematrimonial les es exigida, y para quienes existe un papel de sumisión y pasividad claramente definido" según las culturas patriarcales que la socióloga Adelman investigó.¹⁹

Por eso la Novia asume su acto de libertad para desfogar su pasión con quien ella desea. La muerte que ronda como viento necio todas las escenas de esta obra, termina siendo el juez que vuelve al orden reinante lo violentado por Leonardo y la Novia.

17.- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, Op. Cit. p. 727.

18.- Naranjo, Carmen, *La mujer y la cultura*, Septuaginta Diana, México, 1981, p.23

19.- Adelman Sedlet, Meryl, Op. Cit. p. 57.

¿La muerte se presenta como el fin del placer erótico o como simbolismo del acto sexual, donde el tiempo y el espacio se diluyen en el momento del orgasmo? Toda la obra rezuma muerte y erotismo. Es como si en la muerte estuviera implícita la sensualidad, la vida. O como sí, cercanos a la muerte, los personajes exacerbaran sus pasiones y deseos, o tal vez al presentir la muerte conocemos la violencia del erotismo. Si el amor es tragedia, el erotismo es la liberación final de los héroes trágicos. En *La Celestina* (Tragicomedia) el deseo ciega a los amantes y la muerte los acecha. Este es otro buen ejemplo de cómo el erotismo está contenido en la muerte y viceversa.

El erotismo para Marcuse "es una forma de encontrar el cuerpo para convertirlo en un instrumento de placer y de plenitud. Es la expresión de la afirmación, de la dialéctica, de la aspiración amorosa, de la creciente receptividad de la sensualidad".²⁰

Por eso en las sociedades se tiende a suprimir el eros porque implicaría una sociedad libre como correctamente apuntaba Marcuse en su libro *Eros y civilización*, cuando afirmaba que en un mundo alienado, la liberación de Eros operaría inevitablemente como una fuerza destructora, fatal, como la negación total del principio que gobierna la realidad represiva.

Marcuse expresa que el metódico sacrificio de la libido es una desviación provocada para servir a expresiones socialmente útiles. Pero a la vez se pregunta si esta represión del instinto sexual del hombre realmente lo hace más civilizado.

Siendo la sociedad española altamente religiosa, no cabe duda de que ciertos dogmas aprendidos del catolicismo se convierten en los diques contra los deseos carnales. Careaga aclara que "el sexo como expresión solamente animal y no erótica aparece sobre todo con el triunfo del cristianismo y de la religión católica de occidente, que empieza a negar al hombre y a reprimirlo a partir del rechazo del cuerpo en nombre de la religión".²¹

20.- Careaga, Gabriel, *Mitos y fastasfas de la clase media en México*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 6a. ed., p. 101.

21.- *Ibid.* p. 102.

Simone de Beauvoir comenta que paradójicamente el cristianismo va a proclamar la igualdad entre el hombre y la mujer; si ella reniega de los goces sexuales, será criatura de Dios igual que el hombre.

Pero el cuerpo puede convertirse en un templo para recibir las pulsiones de vida que nos llevan a crear, festejar y gozar todo lo concerniente a un ser humano.

No sólo la iglesia o una clase social determinada contribuyen a reprimir el deseo sexual. La civilización en sí marca las pautas para que el principio de realidad subyugue al principio del placer. La represión es un fenómeno histórico. Apunta Careaga que el hombre a partir del cristianismo "crea una ideología más represiva para controlar a la mujer: la religión (...) Es una religión en la cual la carne es maldita y la mujer se presenta como una tentación temible"²²

Cuando Leonardo y la Novia están en el bosque, es una de las escenas más eróticas del teatro español, dice Martínez Nadal. "Hasta en las obras cuyo tema central es la frustración amorosa, aparece como contraste la glorificación de la unión carnal."²³

Las palabras de Leonardo cuando habla con la Novia el día de su boda, son enérgicas y lúbricas:

Se abraza lumbre con lumbre.

La misma llama pequeña

mata dos espigas juntas.²⁴

22.- *ibíd.* p. 120.

23.- Martínez Nadal, Rafael, *Op. Cit.* p. 153.

24.- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, *Op. Cit.* p. 786.

Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas.²⁵

También es erótico el texto que la Novia le dice a éste:

¡Hay que sinrazón! No quiero
contigo cama 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.²⁶

Con esta declaración podía habersele quemado viva en otra época, pues en relación a la mujer sabemos que San Pablo la llama *animal enfermo* y varón mutilado decreta Santo Tomás. "La mujer es concebida como un receptáculo de humores que la tornan impura."²⁷

La sexualidad y el erotismo, tal y como los viven los personajes de García Lorca, Adela, la Novia, Martirio, Angustias, tienen matices trágicos porque ellas presienten la invalidez de sus actos subversivos en el momento histórico en que los realizan. Tragedia, reconocimiento de una existencia absurda y cruel. Tragedia, respuesta a las preguntas que vertiginosamente atraviesan el cielo de los hombres. Diálogo poético estremecedor: penetra el miedo y la compasión entre el espíritu y el cuerpo que sublima a través de la catarsis.

El hombre ha gastado y luido los nombres *sexo* y *eros*, le robó al sexo su poder, pervirtió el concepto eros y se quedó sin la esencia que rezuma estas dos formas de vivir la experiencia

25.- *Ibid.*, p. 767.

26.- *Ibid.*, p. 785.

27.- Carreaga, Gabriel, *Op. Cit.* p. 23.

amorosa humana. "Se ha cedido el paso al sexo contra el eros, usando el sexo precisamente para evitar el compromiso creador de ansiedad que implica eros."²⁸

Para toda sociedad reprimida en sus deseos biófilos, el erotismo significa un peligro latente para el seguro camino hacia el progreso que los ciudadanos deben seguir. Ojalá las sociedades llegaran a la conclusión de Barthes, para quien la pasión amorosa es un delirio pero, abunda, el delirio no es extraño, todo el mundo habla de él, está ya domesticado. Lo que es enigmático es la pérdida del delirio.

Por ese miedo a lo erótico que contamina la vida de las sociedades occidentales y cristianas, se antepone el legítimo matrimonio y la voluntad de procreación como forma de suavizar o negar la potencialidad erótica del ser humano.

No se pueden esperar criterios amplios ni libertad en una España que hasta 1931 en su nueva Constitución aprobaba el divorcio y la separación de la Iglesia y el Estado. "La Iglesia expresa y sirve a una civilización patriarcal donde conviene que la mujer permanezca sometida al hombre. Sólo al convertirse en una sirvienta dócil será también una santa bendecida" recalca irónicamente Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo*.²⁹ "Los cristianos, que recibieron el legado de los israelitas y de los últimos griegos, aceptaron sus ideales y establecieron instituciones que suprimían oportunidades para la mujer."³⁰

Sin embargo es curiosa esta sanción de la Iglesia a todo lo referente a la pasión humana, pues la mística se ha relacionado al instinto sexual mucho antes que lo hiciera Freud. Y los místicos se dirigen a Dios en un lenguaje humano de "hambre y sed de El", con lo que se interpreta el amor sexual de éstos a la Divinidad.

28.- *Ibid*, p. 105.

29.- De Beauvoir, Simone, *El segundo sexo*, Siglo XX, Buenos Aires, 1970, 1er. T.

2T., p. 222.

30.- Hunt, Morton, *Amistad, sexo y amor*, Ariel, Barcelona, 1968, p. 9.

Además, existe una relación estrecha entre la represión sexual y la opresión social. La conducta social se rige por las mismas normas que la conducta sexual: oprimidos-opresores. El erotismo es una fuerza primordial que pervirtió la sociedad burguesa y cristiana por tabúes que parecen difíciles de superar.

María, madre de Jesús, era virgen, no fue manchada por la sexualidad. Las sacerdotisas griegas y las santas católicas también eran vírgenes. Esto nos lleva a pensar que las mujeres consagradas al bien no ceden a las tentaciones de la carne, aunque en realidad reprimen una de las pulsiones primarias del género humano.

Cabe resaltar la importancia que siempre se le ha concedido a la virginidad de la mujer. El hombre reclama la pureza de quien va a ser su esposa. En las sociedades primitivas, sin embargo, la mujer debía ser desflorada antes de la noche de bodas. Este pensamiento tiene su fundamento en la idea de que si una mujer no ha sido penetrada antes por un hombre, es que no ha despertado los deseos masculinos y no tiene valor por sí misma.

La virginidad de la mujer es exigida en aquellas sociedades donde el hombre siente que la mujer es su propiedad personal. Bernarda grita cuando descubren que Adela se ha suicidado: *mi hija ha muerto virgen*, como si lo más importante en ese momento fuera seguir guardando las apariencias ante los demás.

Si consideramos el punto de vista de Freud, estar enamorado consiste en un derrame de libido-ego sobre el objeto. Exalta al objeto sexual al estado de ideal sexual, que es lo que le sucede a Mariana con Pedro. Idealiza a tal grado su amor que no puede creer que éste la traicione.

Adela y sus hermanas, personajes de *La casa de Bernarda Alba*, oyen el llamado imperioso de su sexualidad; sólo Adela violenta las costumbres de su época, satisface sus pasiones sin antes haber sido bendecidas sus copulaciones con el hombre frente a un sacerdote. Siendo Pepe el Romano quien domina la acción dramática en las últimas escenas de la obra, no aparece nunca en escena. Este hombre que representa la libertad de la sexualidad y el erotismo, velados en este tipo de comunidad, también lo oculta Lorca a los ojos del espectador como un simbolismo de que lo carnal, lo lúbrico y sensual estarán cubiertos por velos impuestos por una moral mal entendida.

La Novia en *Bodas de sangre*, ensordece ante las amenazas de ser una traidora que manchará la honra de un buen hombre, al huir con otro que sí le despierta sus instintos eróticos y sexuales. El adulterio para la Iglesia es a la vez un sacrilegio, un crimen contra el orden natural y un crimen contra el orden social. Quien transgrede ese compromiso se vuelve despreciable para la comunidad.

Doña Rosita, virgen, en todos sus monólogos trasluce una resignación y un encomio a la dignidad de su postura como mujer enamorada y fiel, a pesar del primo traidor. Los personajes que la rodean marcan el tono tradicionalista de una sociedad donde en el matrimonio la mujer encontraba su realización, sin importar los achaques y el debilitamiento de un cuerpo expuesto a múltiples embarazos, amén de las tareas monótonas del hogar. La solterona, la dejada, la virgen no deseada, causaba lástima en quienes la rodeaban.

Yerma es el drama de la casada sin hijos en un ambiente de fecundidad exuberante. Yerma acepta casarse con Juan porque "me lo dio mi padre y yo lo acepté", y renuncia al instinto de la carne, a Víctor. Este drama es una protesta contra las convenciones sociales.

Cuando entran a escena las máscaras del macho y la hembra y danzan y cantan, están glorificando la unión de los cuerpos y del poder sexual. En este momento el personaje de la Vieja subraya el contraste entre el sentido pagano de la vida y la moral religiosa. Ella afirma: "aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos y el Santo hace el milagro". Esta mujer que le ofrece a Yerma un hombre que ella conoce para que satisfaga su deseo sexual ya que no ha quedado encinta durante tantos años, es como una Celestina.

La misma escena tiene tintes eróticos en los diálogos de ambas máscaras (y soporta mi cuerpo de tierra hasta el blanco gemido del alba). Además en la obra se repite varias veces el paralelismo de tener sed y sentir deseo sexual.

En *Bodas de sangre* la criada, cuando peina a la Novia le dice con intención ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

En una entrevista concedida al periodista Alardo Prats, Lorca comenta que "el ambiente de nuestro tiempo aparece muy confuso; pero no tanto para que se pueda uno convencer de que esta confusión no tenga aurora clara. Se percibe que en todo el mundo se pugna por desatar un nudo que ofrece grandes resistencias. De allí, esta oleada social que todo lo anega".

No hay que olvidar que Lorca lleva una estrecha amistad con los artistas pertenecientes al surrealismo (Dalí y Buñuel) y el mismo García Lorca escribe bajo la influencia surrealista en *Poeta en Nueva York* con la característica del surrealismo de ver a Eros como una fuerza subversiva.

La estructura social en tiempos de la España lorquiana era un obstáculo para la realización de la sexualidad. además, debemos tomar en cuenta la homosexualidad de Lorca. Esto venía a ser un atentado contra las "buenas costumbres", lo que para esa sociedad era totalmente

censurable. La homosexualidad de Lorca se plantea en el momento en que hay conflicto entre su familia y él, acerca de qué es lo que más le conviene para su futuro. Su padre quiere que termine la empezada carrera de Letras y él lo que desea es ir a Madrid. Federico se encuentra atrapado en esas exigencias familiares que tanto quería complacer. Su mayor angustia era el miedo de que sus padres descubrieran que era homosexual. Y no sólo sus padres, sino hombres como Falla por quien Federico sentía respeto. Contaban mucho para García Lorca los principios heredados de aquellos que amaba. Este tema de su homosexualidad es difícil de abordar para algunos. Según ellos Federico tuvo varias amantes, pero esto no es raro, pues el homosexual puede tener relaciones con mujeres. Hay quien afirma que sufría por ello y otros que lejos de ocultarlo se enorgullecía de ello. De la homosexualidad de Lorca su obra conserva los rasgos, pero no hay que considerarla a partir de ella. La homosexualidad de Lorca marca el tono de su teatro y su poesía, pues vemos una cierta sensibilidad femenina que le hace comprender la opresión vivida por la mujer española.

Charles Fourier sostenía que si las mujeres dispusieran de sí mismas, serían un escándalo y un arma capaz de destruir los fundamentos de la sociedad. El sistema patriarcal de los años 20 y 30 no iba a permitirle a las damas ni libertades ni respiros. Los hombres presentían que si dejaban que una mujer se liberara, esa chispa de emancipación iba a correr como reguero de pólvora por todas partes.

Simone de Beauvoir comenta cómo en el patriarcado la mujer se asume como esposa, pues el creador supremo es macho. "Antes de ser la madre del género humano, Eva es la compañera de Adán, a quien le ha sido dada para que éste la posea y la fecunde... En el acto sexual el hombre no busca solamente un placer subjetivo y efímero. Quiere conquistar, tomar, poseer; tener una mujer es vencerla."³¹

31.- De Beauvoir, Simone, Op. Cit. p. 201.

El miedo del hombre frente al sexo femenino ha creado una serie de mitos: en la vagina de la mujer hay una serpiente que morderá al esposo cuando éste rompa el himen; la sangre que proviene de la desfloración volverá impotente al hombre.

El erotismo para Simone de Beauvoir implica una reivindicación del instante contra el tiempo, del individuo contra la colectividad; afirma la separación contra la comunicación, es rebelde a todo reglamento y contiene un principio hostil a la soledad. También apunta que la sexualidad no está hecha para colmar un vacío, por lo que podemos afirmar que al experimentar y vivir nuestra sexualidad, estamos satisfaciendo una pulsión primaria.

En los escritos de Freud puede leerse: "nuestra palabra *erotismo* incluye lo que se llama *amor* en religión, y no está limitada al placer sensual bruto".³² No olvidemos el dualismo básico en que Freud basó sus estudios: Eros y Tanatos, mismos que dan nacimiento a otros instintos. Si bien en nosotros existe el instinto de muerte y destrucción (Tanatos), Eros es lo que edifica, lo que nos hace vivir y amar.

Los personajes femeninos clave en las obras de Lorca son vitalmente eróticos, Yerma, Adela, la Novia de *Bodas de sangre*. En cambio Bernarda manifiesta mayormente su instinto de muerte al desear destruir o consumir lo que ella cree que amenaza a sus hijas y les causará dolor: la sexualidad implícita del amor. Las palabras de Adela cuando se enfrenta con La Poncia, son voluptuosas y enérgicas: "por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca".

Adela, siendo la más joven, viene a representar a las nuevas generaciones que ya no se someten fácilmente a las órdenes y el dominio de los adultos, y lo que es más, quienes también cuestionan esa moral arcaica y rompen con los preceptos heredados a fuerza de costumbre.

32.- Morgan K., Douglas, *El amor, Platón, la Biblia y Freud*, Diana, México, 1970, p. 181.

Para Bataille, es difícil percibir claramente la unidad de la muerte y el erotismo. Inicialmente el deseo incontenible no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa la cima de la vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revela en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. "Esos cuerpos enredados, que retorciéndose, desfalleciendo, se sumen en los excesos de la voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que más tarde los consagrará en el silencio de la corrupción", declara Bataille.

Después que Leonardo rapta a la Novia y ambos huyen, en la escena de los leñadores, hay diálogos donde están presentes intercaladamente los temas del amor y la muerte. Hablan de que a esas horas de la noche deben estar haciendo el amor los prófugos, y en seguida comentan cómo los buscarán y los matarán, pero ya habrán mezclado sus sangres.

Las palabras de la Novia cuando ya casi los van a dar alcance, intercalan en un verso la pasión: te quiero, te quiero; y en el otro la muerte: que si matarte pudiera, te pondría una mortaja con los filis de violetas.

Lo perpetuado por los amantes, dice Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* es el dolor, es la muerte; y añade que el amor es hermano, hijo y padre de la muerte. Pero devota que de este tipo de amor surge el amor espiritual.

En las obras estudiadas y en varios de sus poemas, Lorca asocia el caballo a la alegría de vivir, al vigor sexual, al instinto, aunque esta fuerza lleve al drama o a la muerte.

Recordemos el caballo de Leonardo, al que ha oído en la madrugada la criada de la Novia y la Mujer de Leonardo ha visto sudoroso. O el caballo en que llega Pepe el Romano y es

escuchado por Amelia. En esta obra, Bernarda alude simultáneamente al celo del caballo y a la necesidad de hombre de sus hijas.

También en *La casa de Bernarda Alba* puede verse el simbolismo sexual del caballo. El semental al que al amanecer pondrán junto a las potras, es reflejo de Pepe el Romano, que antes del amanecer hará el amor con Adela.

En *Bodas de sangre* hay una canción de cuna que canta la esposa de Leonardo:

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiere el agua

Y podemos inducir que el no querer beber sugiera la relación de la sed y el agua con el apetito sexual. Leonardo ya no desea sexualmente a su mujer, sino a otra. Para Martínez Nadal el caballo que no quiere beber y a quien más que cantar exorcizan la suegra y la Madre para que no entre, "¿no anunciará la pasión oculta de Leonardo que se resiste a beber el agua del matrimonio en busca de otro amor?" ³³

En *Así que pesen cinco años* los caballos significan vigor sexual. El Maniquí en la escena final del II acto dice:

Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.
Pudiste ser un relincho

33.- Martínez Nadal, Rafael, Op. Cit. p. 220.

y eres dormida laguna. 34

Lorca logra con la palabra atmósferas eróticas que se mantienen en tensión dramática:

Joven: Te he de llevar desnuda,
 flor ajada y cuerpo limpio,
 al sitio donde las sedas
 están temblando de frío.
 Sábanas blancas te aguardan.

Mecanógrafa: ¿Cómo, si me abrazas, di,
 no nacen juncos y lirios,
 y no destiñen tus brazos
 el color de mi vestido?

Joven: No quiero tiempo perdido.
 Sangre pura y calor hondo
 me están llevando a otro sitio. 35

A las mujeres "se nos hace crecer dentro de esta dicotomía: por una parte se nos educa para temer y negar nuestra sexualidad; por la otra se nos presiona a hacer resaltar continuamente nuestros atractivos sexuales externos para seducir y conquistar al hombre".

36

En síntesis: permanentemente se utiliza a la mujer como objeto sexual, y no sexuado, y dentro de los patrones tradicionales se le presiona a reprimir su sexualidad.

34.- García Lorca, Federico, *Así que pasen cinco años*, Op. Cit. p. 553.

35.- *Ibíd.* pp. 574-576.

36.- Urrutia, Elena, Op. Cit. p. 75.

"Religión y paganismo, fe y duda, querer creer e imposibilidad de toda creencia. Tal vez ésta fue la rosa de los vientos del Lorca hombre, pero no la del poeta."³⁷ Con su poesía dramática tan aguda invita a un paseo por la sensualidad y la reflexión.

37.- Martínez Nadal, Rafael, *Op. Cit.* p. 200.

CAPITULO 2**El poder en las relaciones amorosas del hombre y la mujer**

Porque el poder es el primero y el más grande de todos los misterios (...) Incluso la erección fállica es el primer movimiento ciego del poder.

D.H. Lawrence.

El amor es para el hombre una ocupación en su vida, mientras que para la mujer es la vida misma.

Lord Byron.

Si reconocemos que el hombre es un animal dominante y a la vez un animal sumiso, las conductas humanas que refleja Lorca en su teatro ¿pueden representar una oposición entre el amor y el poder?, ¿pueden estas relaciones fundamentadas en la lucha por el poder generar amor?

Unamuno comienza el capítulo VII del libro *Del sentimiento trágico de la vida* con esta frase rotunda: "es el amor lo más trágico que en el mundo y en la vida hay. Para él, cada uno de

los amantes busca poseer al otro, es decir, también la mujer lleva en sí el deseo inmanente de dominar por medio del amor".

No siempre las relaciones de dominación en una pareja llevan implícitas la sexualidad y el erotismo; más bien, reflejan un vacío de la normalidad en sus relaciones sexuales y desmascaran una fascinación por el poder que coquetea con la voluptuosidad.

Ninguna forma de dominación va a tener un objetivo positivo. En realidad nadie puede poseer a nadie. Por tanto, es una mascarada cuando se juegan los papeles del dominador y del dominado.

Para Erich Fromm el hombre evita la soledad al vincularse con otras personas. El psicoanalista distingue dos maneras de conseguir esa unión: la sumisión a una persona, grupo, institución o Dios, y el adquirir poder sobre el mundo. Añade que el elemento común a la sumisión y el dominio es la naturaleza simbiótica de la relación, por lo que las dos personas afectadas han perdido su integridad y su libertad.

El poder basado en la posesión de bienes naturales se transmite a la mujer, quien también es vista como una propiedad, como la tierra que se obtiene por apropiación violenta o compra. En *Bodes de sangre* la mujer forma parte de los bienes naturales del hombre y carece de independencia económica. A la opresiva estructura social se agrega la opresión de la familia patriarcal y autoritaria, donde la mujer es tratada como inmadura, irresponsable y débil.

Simone de Beauvoir dice que "la necesidad biológica -deseo sexual y deseo de una posteridad- que pone al macho bajo la dependencia de la hembra, no ha liberado socialmente a la mujer. También el amo y el esclavo se hallan unidos por una necesidad económica recíproca que no libera al esclavo".³⁸

38.- De Beauvoir, Simone, Op. Cit. p. 16.

Simone de Beauvoir apunta que la mujer perpetúa su relación alienada con el hombre, por comodidad, porque es más ventajoso ser cómplice del poderoso, ya que éste protegerá económicamente a la mujer a costa de que ella pierda su libertad y devenga en cosa. Agradece que eso es un camino fácil, porque así la mujer evita la angustia y la tensión de la existencia auténticamente asumida.

Juan, el marido de Yerma, toma la posición del amo respecto a su esposa: no le gusta que ella salga de su casa y Yerma acata esa disposición con un dejo de tristeza. Juan aclara: las ovejas al redil y las mujeres en su casa. Yerma no tiembla en los brazos de Juan. Dice: "mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepte."

Ella reproduce una forma de vida donde la mujer es dada al marido como mercancía. Entre los hombres se decide el futuro de las mujeres. Las vecinas de Yerma que lavan las ropas en el río y les llevan de comer a sus maridos sostienen un discurso en donde la función principal de la casada es parir hijos. La que no realiza tan alta misión, está seca y será despreciada por el resto de las mujeres al no ser igual a ellas, las fecundas.

La mujer tiene que elegir, dice Beauvoir, entre la afirmación de su trascendencia y su enajenación como objeto; la mujer no es juguete de pulsiones contradictorias, sino que inventa soluciones entre las cuales existe una jerarquía ética. Es cuestionable pero es una realidad: la mujer utiliza la maternidad como forma de poder, ya que obtiene una serie de privilegios que de otro modo no conseguiría. "El equilibrio de las fuerzas productoras y de las fuerzas reproductoras se realiza diferentemente en los diversos momentos económicos de la historia humana, y éstas condicionan la relación del macho y la hembra con los hijos y, por lo tanto, entre ellos." ³⁹

Es revelador el diálogo de Yerma cuando le dice a Juan: "Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría." Yerma se siente inválida; tiene un potencial de violencia destructora porque tiene que tratar de destruir la vida si no puede crearla. Su violencia, si se analiza a la luz de los estudios de Fromm, es compensadora, pues es el resultado de una vida no vivida y mutilada. Esta violencia es el "sustituto patológico de la vida, pero en su misma negación de la vida aún demuestra la necesidad que siente de vivir y de no ser un inválido".⁴⁰

Este pensamiento está muy generalizado aun en nuestra sociedad. Para García Lorca, quien vivió una España enclavada en arquetipos rígidos de moral, le era familiar esta forma en que los españoles velan a la mujer. Juan le dice a Yerma: "me miras de un modo que no debía decirte *perdóname*, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido".

Algunas mujeres lorquianas, al estar siempre sometidas a la voluntad de otros, crean un sentimiento de mutilación interna, de falta de identidad. Paralelamente aprenden y ejercitan las armas convencionales de la mujer en forma de manipulación al hombre: llanto, súplica, coquetería, sentimientos de culpa. Por lo general, la mujer española se pasaba el día hilando, orando, atendiendo a su esposo y aburriéndose.

La fuerza física del hombre sobre la debilidad emocional de la mujer, es preponderante en la calidad de las relaciones de pareja que Lorca apuntala trágicamente en varias de las obras estudiadas.

En *El segundo sexo* se interpreta este tipo de relación como enfrentamiento de dos categorías humanas, donde cada uno quiere imponer su soberanía sobre el otro. Triunfará quien se sienta privilegiado y mantenga la opresión sobre su opuesto: el hombre se ha planteado como amo frente a la mujer.

40.- Fromm, Erich, *El corazón del hombre*, FCE, México, 1974, p. 31.

Por tanto, el tipo de relación que se establece entre un hombre y una mujer es el de lucha. No todas las mujeres en las obras analizadas llegan a permitirse ese tipo de relación con sus hombres, o no tan objetivamente. Mariana Pineda no trata de competir con Pedro y nunca se enfrenta a él para recriminarle su falta de solidaridad y amor. Rosita nunca le reclamará a su primo su traición al haberse casado con otra. La actitud caprichosa de la Zapatera termina siendo domesticada por su esposo y volviendo al redil de la sumisión y la abnegación.

Las mujeres de fuerte personalidad como Bernarda Alba tienen actitudes varoniles donde parecen desdibujarse por completo las características de ternura y sumisión que culturalmente pertenecen a la mujer. Bernarda dice en un texto, "Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón."

Bernarda, autoritaria y clasista, quien pertenece a una burguesía campesina y dispone de un fuerte capital, utiliza su experiencia para robarles la libertad sexual a sus hijas. Se convierte en la gran censuradora, la matrona castrante que olvida sus apetitos sexuales de mujer y obliga a sus hijas a privarse de esos placeres *pecaminosos*. Bernarda piensa que el pecado original hace del cuerpo el enemigo del alma, por lo que todo lo carnal es malo. La carne, que para el cristiano es el enemigo, no se distingue de la mujer.

Adela será quien escape de esta prisión para abandonarse a los juegos eróticos, en detrimento de la felicidad de sus hermanas. Al pelear por Pepe el Romano, Angustias y Martirio se convierten solamente en otras mujeres, en sus rivales. Antropológicamente hablando, siempre ha existido la lucha de las mujeres por el "macho". En comunidades alejadas de la modernidad del siglo XX y en las grandes urbes, persiste aún la idea de que una mujer sin hombre no está completa. De ahí la competencia y rivalidad que se dan entre el sexo femenino, porque cualquiera puede convertirse en mi enemiga si pretende quitarme a

"mi hombre". La mujer pelea por conseguir a un macho y pelea mucho más por conservarlo a su lado. La supuesta solidaridad que debía existir entre seres de su mismo sexo, se ve excluida por la pugna que nace en cuanto la mujer vislumbra la posibilidad de ser "vencida" por "la otra".

Eduardo Galán sintetiza el tema de esta obra así: el enfrentamiento entre una moral autoritaria, rígida y convencional (Bernarda Alba) y el deseo de libertad (Adela).

Apenas ahora, fin de siglo, comienzan a darse las nuevas relaciones entre los sexos, relaciones basadas en la libertad, la igualdad y la solidaridad. La idea de la *propiedad* inviolable del esposo cultivada por el código moral de la clase burguesa, debe dar paso a la concepción de que ambos se pertenecen por decisión libre en condiciones de paridad, sin que la pertenencia signifique propiedad privada en términos burgueses.

Michel Foucault dice que para que el Estado funcione como funciona, "es necesario que haya del hombre a la mujer relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía".⁴¹

Federico García Lorca nos hace ver cómo el nuevo tipo de mujer surge a partir de una crisis familiar influenciada por el medio social y cultural, pero a la vez apunta que el intento de la mujer para romper con la moral anquilosada pudiera terminar en fracaso.

41.- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1978, p. 157.

CAPITULO 3

Lilith y la libertad electora

Situaremos a la mujer en un mundo de valores y daremos a su conducta una dimensión de libertad.

La religión siempre fue un arma eficaz para preservar el sojuzgamiento del individuo en beneficio de los poderosos. El Génesis en la Biblia católica y evangelista nos refiere la historia de la creación del hombre y la mujer, haciendo ver que primero fue hecho Adán y en segundo lugar Eva. La criatura privilegiada ante los ojos del Creador vendría a ser el hombre.

Nada más alejado de la realidad. En otra historia contada por los judíos, el hombre y la mujer son creados de la tierra al mismo tiempo: Adán y Lilith.

Eva vendría a ser la segunda mujer de Adán porque dentro de la tradición judía se habla de una primera esposa de Adán, llamada Lilith y que según el folclore judío fue creada de la tierra como el mismo Adán. Según la leyenda, Lilith permaneció al lado de su esposo por un corto tiempo y luego lo abandonó por haber insistido en gozar de completa igualdad con su marido.

Lilith escapó y desapareció convirtiéndose en aire tenue. Adán se quejó con el Señor diciéndole que su mujer lo había abandonado; "los ángeles la encontraron después en el Mar

Rojo. Lilith, sin embargo, rehusó volver junto a su esposo y quedó viviendo como un demonio que injuriaba a los recién nacidos".⁴²

Utilizo este mito como parámetro para medir la conducta de ciertos personajes femeninos de García Lorca, pues algunos se conducen muchas veces como Lilith, renunciando a su condición de seres inferiores al hombre y totalmente sumisos. Estas mujeres hacen del placer y la sensualidad una manera de reafirmarse como seres plenos, o por lo menos lo intentan.

Cuando Adán quiso dominar a Lilith ella lo dejó. "Sin copula no hay hijos, de modo que Lilith representa el rechazo de la maternidad, lo más probable es que el rechazo de una maternidad impuesta por la fuerza", comenta Victoria Sau muy atinadamente.⁴³ Sin embargo, el papel genital no debe estar en contradicción ni tiene por qué oponerse al papel maternal.

Simone de Beauvoir nos dice en *El segundo sexo* que frente a Eva pecadora la Iglesia se vio obligada a exaltar a la Madre del Redentor, por lo que en el siglo XIII se desarrolla una mística de la mujer.

Para Marcuse, si la ausencia de represión es el arquetipo de la libertad, la civilización es entonces la lucha contra esa libertad, y apunta que el individuo sin libertad introyecta a sus dominadores. Los personajes teatrales que históricamente carecen de libertad en su libido son las hijas de Bernarda Alba, la Novia la cual desea a Leonardo (un hombre casado) y Yerma quien temblaba al bailar con Victor.

En las culturas antiguas se valoraba a la mujer en su calidad de creadora de vida, el bien más apreciado en una época en que el mundo casi no estaba poblado, además de la obediencia a la sentencia de Jehová de "creced y multiplicaos". La mujer era el paradigma de la tierra fecunda. En varios diálogos de *Bodas de sangre* se hace referencia a la tierra como

42.- Boik, *Thersia*, la creación de la mujer, Peuser, 1962, pp. 21-22.

43.- Sau, Victoria, *Eva y Lilith, las raíces míticas de la opresión de la mujer*, en *Revista de la UBA*, No. 24, enero de 1979, pp. 39-43.

madre fecunda, portadora del ciclo de la vida y la muerte, la siembra y la cosecha. El padre de la Novia y el personaje de la Madre ahondan en la esterilidad de ciertas tierras y cómo gracias al agua (libido) ha sido posible sacarles frutos. La tierra es dadora de la vida pero también de la muerte: todo lo crea y conserva para que llegada su madurez sea recogido en su seno.

Muchas religiones tenían un origen esencialmente femenino pues adoraban a la Gran Diosa Madre. Como ejemplo tenemos en Asia a Cibele, en Babilonia a Istar, en Grecia a Afrodita, en Egipto a Isis. La mujer aparece a los ojos de los Druidas como un ser divino y profético y el principio femenino de Dante va a ser el pivote de su *Comedia*. Pero estas culturas fueron perdiéndose en la noche de los tiempos para dar paso a otras donde Dios tiene las cualidades del hombre: fortaleza, potestad para dominar, ira.

Lo particular es que esas mujeres a las que también se las canta, adora y alaba en la poesía europea de los trovadores del siglo XII son casi inmateriales, lejanas, imposibles, amores platónicos. Sólo de ese modo, la mujer es elevada a la condición de diosa, objeto deseado, inmutable, idealizado.

No siempre se le concedió al hombre el privilegio de ser el preferido de Dios. Recordemos lo que decía Platón sobre el mito del andrógino primordial. En el principio existían seres humanos completos, divididos en tres especies: el hombre doble, la mujer doble y el andrógino: tenían cuatro brazos y cuatro piernas y dos rostros en la misma cabeza.

Un día intentaron subir al cielo para enfrentarse a los dioses y entonces Zeus, para castigar su soberbia, los partió por la mitad. Desde entonces el hombre busca a la mujer y viceversa, para que a partir del amor se pueda restablecer la unidad anterior. Posiblemente esa fuerza que llamamos Dios contenga en su esencia tanto lo femenino como la masculino.

La sexualidad de la mujer ha estado determinada por las falacias del patriarcado, como aquella que afirmaba su carencia de necesidades sexuales, y otra con la seguridad de que las mujeres soportaban resignadamente el coito para lograr su verdadero objetivo, ser madres. Las solteras y las prostitutas se ven excluidas de la responsabilidad uterino doméstica como apunta Gil Calvo.

Analicemos la obra de *Mariana Pineda*. Ella es una Lilith a quien le cortaron las alas, quien vuelve sobre el cuestionamiento acerca del papel real de la mujer dentro de su sociedad. Angustias, al pensar que Mariana se entromete en asuntos impropios de su condición femenina dice:

Se le ha puesto la sonrisa casi blanca,
 como vieja flor abierta en un encaje.
 Ella debe dejar esas intrigas.
 ¿Qué le importan las cosas de la calle?
 Y si borda, que borde unos vestidos
 para su niña, cuando sea grande.
 Que si el rey no es buen rey, que no lo sea;
 las mujeres no deben preocuparse. 44

Mariana construye su mundo a partir de un ideal amoroso y un pilar ideológico, ayudando a la causa de los liberales desde una actividad tan femenina como bordar, pero Mariana borda una bandera y se arriesga a ser apresada. Eso no la amedrenta porque lo hace por amor.

Mariana entreteje su ideal libertario con su, igualmente libre, acto de amor arriesgando la vida. "El amor autoinmolado no sólo caracteriza a la mujer que ha sido una prostituta, sino

44.- García Lorca, Federico, *Mariana Pineda*, Op. Cit. p. 168.

también a la esposa, la madre, la amante. Las mujeres han sido educadas para entregarse en beneficio de otros. La disposición a someterse y renunciar a sí misma se vuelve la prueba de amor. La educación tradicional de los hombres es justamente lo opuesto. Ellos piden y toman lo que las mujeres les dan como lo más natural del mundo. Han consumido amor y consideración como si fueran elementos naturales en el *carácter femenino*." 45

Al no cumplir con su papel tradicional como mujer (cuidar hijos, cocinar) Mariana borda un destino trágico. La sociedad la castiga por no cumplir con su naturaleza femenina y ser la Lilith que abandona sus deberes de mujer.

Mariana se entrega a la causa liberal más por amor que por ideales políticos, aunque es innegable su amor a la libertad y por esta razón se expone para que su amante escape de la torre de Santa Catalina disfrazado de monje capuchino. Además, el amor tiene la libertad como elemento immanente a sí mismo. Ella misma lo declara a Fernando:

El ama la libertad
y yo la quiero más que él. 46

Hay algo diferente en el modo de comportarse de Mariana a las mujeres clásicas: sus hijos pasan a segundo término frente a las cuestiones políticas y amorosas; como si ella tuviera muy claro que el papel de la mujer no es exclusivamente ser madre, sino realizarse como ser humano reconociendo su capacidad de tomar decisiones e intervenir en el aspecto político de su país.

Por otro lado, ella es un ser que por amor es capaz de arriesgar su vida y el futuro de sus hijos, ya que "las crisis más importantes por las que las mujeres atraviesan tienen que ver con su relación con el hombre y los niños, y ésta es así porque la identidad y el sentido de

45.- Olsson, Hanna, *La mujer, el amor y el poder*, en *Fem.*, México, No. 38, año 8, Feb.-Mar. 1985, pp. 17 - 21.

46.- García Lorca, Federico, *Mariana Pineda*, Op. Cit. p. 196.

valor femenino están estrechamente ligados al hombre, a los niños y al hogar. Al mismo tiempo la imagen de la felicidad está fuertemente unida a él", 47 dice la feminista sueca Hanna Olsson.

Mariana Pineda vive una dicotomía entre su vida privada y su vida pública. Ella lucha por un cambio en la sociedad, lo que se circunscribe al ámbito público, y por otro lado está en juego su intimidad, su vida privada.

Olsson afirma que la conciencia colectiva femenina puede ser un contrapeso ideológico a los papeles estereotipados femeninos formados por la sociedad patriarcal. Lorca plantea este conflicto en el personaje de Mariana, ya que ella no tiene asidero posible al vivir rodeada de mujeres que aceptan los valores heredados de una sociedad patriarcal como correctos.

Ella está sola, sola como mujer deseosa de luchar por liberarse del concepto arcaico referido a ser una verdadera mujer y también está sola como ser humano porque sus aliados, los liberales, son hombres que terminan abandonándola a su suerte, en aras de seguir luchando por su ideal libertario sin importar los compañeros caídos en el camino. En esa guerra no existen personalidades ni individualidades, sólo la abstracción de la lucha por la libertad del hombre.

Mariana intuye que Pedro ama la libertad más que a la mujer; entonces ella, inteligentemente y por su gran amor, se convierte en la misma libertad para poder ser amada:

Yo bordé la bandera por él. Yo he conspirado
para vivir y amar su pensamiento propio.
Más que a mis propios hijos y a mí misma le quise.
¿Amas la libertad más que a tu Marianita?

47.- Olsson, Hanna, *Op. Cit.* pp. 17 - 21.

¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras! 4f

La muerte de Mariana Pineda será la consecuencia de haber vivido de acuerdo a sus ideales y sus valores de honestidad, rectitud y fidelidad. Si no se puede vivir para el amor, se morirá para la libertad. Para García Lorca el mundo no es un lugar que albergue a los hombres comprometidos con un ideal puro. Por eso la sociedad española termina asesinando a esta mujer cuyo único crimen fue amar sin condiciones a un hombre que amaba, sin condiciones, la Libertad.

Lorca comentó alguna vez de su personaje que Mariana es cristiana y resplandece de heroísmo, todo lo opuesto a la "fría libre pensadora de pedestal".

El amor posee el don de sublimar la muerte, de anular el miedo a ella. Al trocar el amor por Pedro en amor a la libertad, la fuerza mítica de esta palabra justificó a los ojos de Mariana el sacrificio de la vida. La muerte sólo puede tener sentido y significación a condición de que la vida los tenga; y si la vida los tiene, también los tendrá la muerte. Para Mariana esto es la base de su decisión de seguir luchando por la libertad. Si ella hubiera traicionado a sus amigos para salvar su vida, su vida misma no tendría ya objeto de ser.

La obra analizada nos plantea que quien ama se queda solo y tiene como destino la incompreensión del amado. Quien se entrega limpiamente a un ideal político con un fin humanístico, terminará siendo traicionado y/o asesinado. Así, Marianita al final canta ¡Amor, amor, amor y eternas soledades!

En *Bodas de sangre* nos enfrentamos a un amor trágico (imposible, mortal, mutilado) porque se realiza fuera de la institución establecida: el matrimonio. Es un amor que se trunca por la separación de la carne y el espíritu, historia que nos viene a mostrar que cuando el ser

48.- García Lorca, Federico, Mariana Pineda, Op. Cit., n. 266.

humano es sometido a un poder opresor y le arrebatan su libertad, habrá conflictos. A lo anterior se suma el orgullo de Leonardo y la Novia, soberbia que marcará un defecto de carácter. La Novia también adquiere características de Lilith, pues como ella abandona lo que serían "sus deberes" para correr en pos de su libertad.

Lorca nos plantea esta situación donde la piel y los labios, los pechos y el sudor son más vigorosos que los bailes del mar o las risas en una boda. La Muerte, representada por la mendiga, tampoco escapa a la sensualidad. Ella le dice al novio:

- ¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies que son tan chicas? ⁴⁹ En la mayoría de las representaciones populares la Muerte es mujer, y a las mujeres les corresponde llorar a los muertos porque la muerte es obra de ellas. La gran segadora es la figura inversa de la fecundidad.

El personaje de la Luna funciona como profeta de la irremediable muerte que sobrevendrá. Aún no sabemos si ambos fugitivos serán asesinados, pero ya la luna predice que "esta noche tendrán mis mejillas roja sangre". Además la Luna es cómplice de la Mendiga y alumbrará el chaleco de Leonardo y apartará los botones, pues "después las navajas ya saben el camino". Incluso podrían considerarse perversas las palabras de la Luna, en cuanto que desea sangre, "esta fuente de chorro estreñecido", y quiere que la muerte tarde en llegar a las víctimas.

La luna tiene connotaciones sensuales a lo largo de la obra poética de Lorca, por lo que una vez más lo lúbrico y la muerte se estrechan de manera magistral en este fin de *Bodas de sangre*.

49.- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, Op. Cit. p. 781.

Eros y Tanatos se entretajan en esta obra donde la sensualidad y sensibilidad de Lorca se rebelan contra el modelo patriarcal de virilidad exigido al hombre dentro de las sociedades conservadoras.

"El modelo patriarcal de virilidad es bastante explícito y rígido en cuanto a lo que es permitido o no dentro de la personalidad masculina. La sensibilidad que es valorada en la mujer, no es un atributo que se considera propio de los varones, y éstos deben aprender desde niños a dominar sus emociones y sentimientos."⁵⁰ Lo anterior nos lo dice la socióloga Meryl Adelman para quien el desprecio social por el hombre que revela tener características femeninas es particularmente terrible, ya que éstas son de por sí desvalorizadas socialmente y es difícil tolerarlas en un varón.

Los sufrimientos impuestos a los hombres al no cumplir con el modelo imperante, nos indican lo lejos que estamos de un mundo con una determinación más libre de la personalidad y de la vida.

Lorca, escribe Eduardo Galán en su estudio *La casa de Bernarda Alba*, denuncia la marginación de la mujer y para ello "enfrenta dos modelos de comportamiento femenino: el basado en una moral relajada (Paca la Roseta, prostituta, y la hija de la Librada, quien tuvo un hijo siendo soltera y lo mató) y el basado en una determinada concepción de la decencia".⁵¹ Las mujeres que en esta obra aparentemente gozan de una libertad sexual, son condenadas moralmente por sus vecinos y situadas al margen de la sociedad. De allí la alta estima que este tipo de comunidades le da al valor de la honra femenina.

El personaje de María Josefa, madre de Bernarda Alba, también muestra, al igual que Adela con su suicidio, cómo la pérdida de libertad desemboca en la demencia. Ella está confinada a un cuartucho y lúcidamente entiende que Pepe el Romano cimbrará los cimientos morales de

50.- Adelman, Sedlet, Meryl, Op. Cit. p. 72.

51.- Galán, Eduardo, *La casa de Bernarda Alba*, Diana, México, 1991, p. 45.

esa casa decadente, al enfrentar a las tres hermanas: Angustias, Martirio y Adela. El hermano de Federico, Francisco García Lorca, reconoce que María Josefa, el personaje, fue tomado de la abuela de unas amigas de ellos. La anciana, abundó, era víctima de una locura erótica que afloraba en un incongruente y continuo discurso.

El término libertad lo utilizo en la concepción de ésta como posibilidad o elección, según la cual "la libertad es limitada y condicionada, esto es, finita" (*Diccionario de Filosofía*, Nicola Abbagnano, FCE). En este sentido, la libertad no es autodeterminación absoluta ni un problema de todo o nada, sino algo abierto donde se determinará el modo de elección. Por lo tanto, la libertad no es una elección, sino una posibilidad de elección.

La Novia de *Bodas de sangre* sabe claramente que su papel como mujer es desposarse y criar hijos, dejar de ser ella para ser de los otros, ser una Eva sumica.

La Madre en esta obra representa a la mujer casada con sus tradiciones y su peculiar visión de sus congéneres: "Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa, trabajadora. Amasa su pan y cose sus faidas" ⁵² y esta otra cita también corrobora lo dicho: "¡Los varones son del viento! (...) Las niñas no salen jamás a la calle." ⁵³

Además, egoístamente no desea que su hijo se case porque entonces ella se quedará sola. La Madre enarbolaba la fidelidad como virtud preponderante de las féminas, pues "una mujer con un hombre y ya está", dice. Para evitar su soledad, le pide a su hijo que le dé seis nietos, no importa que la esposa sufra y envejezca con tanto embarazo y parto.

La Madre, representante de la familia burguesa, no vacila en aconsejarle a su hijo que a su esposa le dé una caricia brusca seguida de un beso suave (...) que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre".

52.- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, O. . Cit. p. 705.

53.- *Ibid.* p. 750.

Por su parte, la Novia está consciente de que la monótona vida de las mujeres las acaba más pronto que tarde, cuando dice "como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes".

Enrique Gil Calvo en el artículo "Relaciones sociales de sexualidad", habla de dos tipos distintos de relaciones de sexualidad, "las relaciones sociales *uterino-domésticas*, aquellas que se establecen entre varones dominantes y hembras dominadas, y cuya productividad es la reproducción de la fuerza del trabajo; y las relaciones *deseativas* donde la mujer aparece sin vínculos ni al hogar ni al varón, y donde ella se convierte en *objeto cognoscitivo de deseo*".

54

En el primer tipo de relaciones sociales que aborda Gil Calvo, las *uterino-domésticas*, la mujer está relacionada a su útero y a su hogar. El autor hace una comparación entre la casa edificada por el hombre y habitada por la mujer la mayor parte del día, y el útero donde se albergará a los sucesores, y de hecho la casa es un útero extrauterino.

Respecto al útero y el hogar, "la hembra se encarga de la actividad práctica y el varón de la actividad crítica. El hombre es el titular de úteros y domus (casa): quien juzga, elige, decide, ordena, quien nombra y codifica. La mujer es el agente, el soporte activo de útero y domus: quien trabaja, pare, actualiza y produce". 55 Gil Calvo dice que el hombre ejerce el poder responsable y la mujer experimenta la sumisión irresponsable.

Ante esta visión deprimente de la forma como la mujer vive en algunas de nuestras sociedades actuales, García Lorca propone personajes que asumen su libertad con todas sus consecuencias: la crítica social las quemará vivas. A cambio, ellas se afirmarán como mujeres.

54.- Gil Calvo, Enrique, Relaciones Sociales de sexualidad, en Viejo Topo, Madrid, No. 28, Enero de 1979, pp. 33-37.

55.- Art. cit. p. 35.

La sexualidad reprimida en la mujer, su erotismo censurado, la falta de libertad para pensar por sí misma, la cárcel mental y moral donde los hombres la han encerrado desde hace siglos, todo ello estalla en los cuerpos femeninos lorquianos, para rebelarse ante la estructura de hierro opresora en un mundo donde sólo encuentran imágenes masculinas y derechos para el varón.

Los espejos que las reflejan muestran seres sin identidad, a veces carentes de metas, presas de la voluntad del hombre. Pero dentro de ellas arde la pasión y el deseo, se inflama su pecho de palpitations sensuales, el erotismo toca su piel y su sexo palpita.

Lorca denuncia las cadenas morales dominadoras de la mujer y cómo la convierten en simple reproductora de la especie. El poeta clama por la libertad sensual de aquéllas a las cuales la religión condena y a las que la sociedad española subordina a un papel dependiente caracterizado por la abnegación y el sacrificio.

En *La casa de Bernarda Alba* se observa que desde el título el sustantivo común representará el ámbito cerrado al que pertenecen las mujeres "honradas". La casa puede verse en esta obra como un filtro protector de sus mujeres contra las tentaciones mundanas, los hombres y el sexo. Pero a la vez es una prisión, no permitiendo que la libertad coloree aquellas paredes tan blancas.

"La identidad sexual masculina y la femenina se han formado desde dos puntos de vista totalmente diferentes. El hombre confirma y prueba su masculinidad, su virilidad, a través de su sexualidad" ⁵⁶, dice Olsson, quien agrega que la identidad sexual femenina no se ha formado en relación con la sexualidad sino con la necesidad de ser acogida por el hombre. Y a esto se le llama amor.

56.- Olsson, Hanna, Op. Cit. pp. 17 - 21.

Es allí, en el amor, donde su sexualidad va a ser confirmada y probada. Al ser elegida, la mujer recibe la prueba suficiente de su valor como mujer, no sólo ante sí misma, sino ante los demás.

Para Olsson, a través de nuestra cultura se filtra la idea del amor romántico como algo que tiene para las mujeres valor especial. El tema principal en el amor romántico es encontrar al indicado, ser escogida por el Príncipe Azul. Este mensaje simplificado está dirigido a la niña desde la más temprana edad.

La Madre de *Bodas de sangre* defiende el papel dominante y machista del hombre cuando acepta las relaciones del padre con otras mujeres, además de su esposa:

"Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo." 57

Lorca pone estas palabras en ella porque esa mujer representa una clase social burguesa en decadencia. También le confiere el papel de la mujer vengativa que almacena durante años el odio contra quien le mató a su hijo y a su esposo.

Para este personaje, la mujer debe ser buena, sumisa, modosa y trabajadora, hacedora de labores propias del hogar como amasar el pan y coser sus faldas. La madre hace mención de la fidelidad que la mujer debe al hombre, pues sólo debe tener uno y no mirar a otros. Pero sí se le permite a los otros hombres que experimenten sexualmente con tantas mujeres como quieran.

La Madre asume el papel de preservadora de una moral anquilosada y tradicional, donde ella, la paridora, debe estar atenta a las necesidades de los hijos, aunque ellos ya sean

57.- García Lorca, Federico, *Bodas de sangre*, Op. Cit. p. 704.

mayores. Ella actúa como servidora de la familia y da su punto de vista acerca de la figura femenina cuando le comenta a su hijo que le hubiera gustado que él fuera mujer, para que así no saliera al arroyo y pudieran bordar juntas. En la escena referida nos damos cuenta del pensamiento generalizado acerca de la función femenina en la España de entonces.

Además, la madre se relaciona con su hijo como si éste fuera un objeto, no lo mira como un ser independiente. De nuevo ella reafirma los patrones sociales, en donde los hijos le deben a los padres ciega obediencia, porque les dan el sustento.

Como la Novia ya había tenido un novio, este hecho se vuelve un punto en su contra ante los ojos de la madre. Podría ser la terrible Lilith que abandone al esposo ante las pesadas obligaciones que la sociedad le impone.

En la España supersticiosa, si una mujer cometía el pecado de adulterio y era perdonada por el marido, se le castigaría también a él por su flaqueza, pues ella no sólo ofendió al hombre, sino a toda la colectividad. En *Bodas de sangre* triunfa la muerte como *leitmotiv* dominante, asienta Torri en *La literatura española*.

La familia patriarcal burguesa de tipo autoritario tiene como fin reproducir y perpetuar el sistema social al que pertenece. "En toda sociedad clasista se establecen relaciones de opresor-oprimido y en la llamada *primera célula social* existen papeles bien definidos y discriminaciones sociales" 50, opinan tres investigadoras mexicanas. Adela, al convertirse en la "amante" de Pepe el Romano se vuelve una desclasada. El sentimiento de culpa impide que las hijas de Bernarda, excepto Adela, descubran y actúen sus deseos sexuales.

Las víctimas en esta compleja situación, son al mismo tiempo cómplices, y las dominadas se vuelven también terribles dominadoras (por un mecanismo de compensación) de los hijos.

50.- Naranjo, Carmen, Op. Cit. p. 67.

y a veces, de los propios maridos; lo anterior fue dicho por Alaide Foppa en una conferencia, "*Feminismo de ayer y feminismo de hoy.*" También el erotismo en la mujer puede presentarse como manipulación y dominio. La seducción femenina en algunos casos no tiene como objetivo el amor, sino el dominio.

CAPITULO 4

Las Evas sumisas

Todas las épocas masculinas de la historia se caracterizan por la falta de interés hacia la mujer, comenta José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*, aunque, abunda, en todas las épocas se ha deseado a la mujer, pero no en todas se le ha estimado.

La Iglesia medieval puso en duda si la hembra humana tenía alma o era algo más parecido a una bestia. Mucho antes y mucho después han abundado las expresiones del profundo desprecio hacia lo femenino, cultivadas por una cultura centrada en el varón, con dioses masculinos, gobernantes y sacerdotes varones, filósofos y rectores de la cultura.

Paralelamente a este tipo de pensamiento existe el que le confiere a la mujer una característica típicamente femenina: la maternidad. En el pasado la mujer era un ser sin clara personalidad, cuyo camino consistía en adecuarse a las necesidades del hombre. El pensamiento heredado de la religión judeocristiana de Occidente, donde la segunda mujer de Adán, Eva, es utilizada como simple instrumento de procreación, se puede ver tácitamente en algunas obras teatrales de Lorca. Eva, compañera de Adán antes que madre del género humano, es poseída por éste y fecundada. A través del acto sexual el hombre quiere conquistar y poseer. Pero él es poseído a su vez por la mujer.

Lo anterior no supone el abandono de la reproducción para el sujeto femenino, sino el hecho de situar la reproducción dentro del marco de su valor real, sin consideraciones ideológicas, para darle un carácter de tarea profesional.

En *Doña Rosita la soltera*, el personaje principal se ve impedido por las circunstancias a no cumplir con su función biológica para afirmarse como mujer, asumida en el hogar y cuidando de los hijos y el hombre. Por ello, Rosita siente que se diluye en esas paredes, los muebles, los espejos donde sólo ve reflejada su carencia, su deseo insatisfecho de realizarse, según ella lo aprendió.

Rosita es producto de una sociedad donde lo más deseable para la mujer es el matrimonio. Casarse y procrear es obligación de la mujer en la sociedad patriarcal. Como Rosita se quedó soltera, aunque no por decisión propia, ahora sólo puede inspirar lástima o burla.

Si bien esta obra comienza como una comedia jocosa, escena tras escena va tomando un cariz doloroso hasta terminar con la visión de una casa desolada donde entra el aire a mover las cortinas.

Los personajes de clase baja son los que más naturalmente viven la sexualidad. En la primer escena, de *El lenguaje de las flores*, el ama dice con doble intención: la boca sirve para comer, las piernas sirven para la danza y hay una cosa en la mujer..., frase que no termina en voz alta pero que le sopla al oído a la tía. El ama remata diciendo que son indecencias de los pueblos, como si lo sexual fuera clasista y los burgueses no debieran mancharse al hablar de semejantes temas.

Rosita no tiene otra opción para ser-en-el-mundo que al lado de una pareja. Para consagrar semejante visión androcéntrica, la historia de la mujer en los últimos milenios ha sido en Occidente la historia de un permanente despojo en el sentido ideológico.

Mariana Pineda es viuda con dos hijos y pasa de los treinta. Su amor a Pedro la hace olvidarse hasta de sus críos. Su compromiso con la causa de los liberales es tangencial, pues primero es mujer y después militante de un grupo emancipador de aquella España.

En cambio, Pedro da su vida por un ideal y en segundo término coloca a su novia, Mariana; lo importante para él será cumplir con su deber como liberal, sin darle preponderancia a la posible tristeza que hará sentir a su amada si su vida corre peligro. Pedro le escribe en una carta: "Todo sea por nuestra divina madre, la libertad." 59 En otra escena agrega: "Mariana, ¿qué es el hombre sin la libertad?... ¿cómo podría quererte no siendo libre, dime?" 60

Pedro aclara la realidad de Mariana enamorada cuando le dice que no piense en quimeras sino en realidades cercanas a España. Este personaje se entrega a la causa libertaria por la libertad misma, mientras que Mariana lo hace por amor a él.

Pedro demuestra su egoísmo en la escena en que él y otros conspiradores están en casa de Mariana y en eso llega Pedrosa, servidor del Rey. Uno de los liberales, cuando todos están dispuestos a huir, dice que es indigno dejar sola a Mariana en esa situación, a lo que Pedro responde: ¡Es necesario! Y Mariana avala su respuesta sin considerar que el amor nunca es egoísta, como lo es el de Pedro hacia ella.

Pedrosa también se aprovecha de su condición de hombre para poder conseguir que Mariana le corresponda, ya que siempre la ha querido, utiliza la extorsión para lograr sus fines:

Me has despreciado siempre; pero ahora
puedo apretar tu cuello con mis manos,
este cuello de nardo transparente,
y me querrás porque te doy la vida. 61

59.- García Irujo, Federico, Mariana Pineda, Op. Cit., p. 195.

60.- Ibid., p. 213.

61.- Ibid., p. 239.

Pedrosa trata de convencer a Mariana de que confiese el tipo de conspiración que llevaban a cabo, con tal de salvarle la vida. Mariana seguirá firme y no querrá ser recordada como traidora, aunque en ello le vaya la vida.

Una frase representativa de Mariana es: "En la bandera de la Libertad, bordé el amor más grande de mi vida." Ella tiene ante sí a Fernando, quien le ofrece su amor sin egoísmo. Pero Mariana no puede corresponderle aunque a lo largo de la obra se vaya dando cuenta de que Pedro puso primero sus ideales de Libertad que su amor a ella.

Cuando Mariana se desengaña y se da cuenta que Pedro no la amaba como ella a él, asume el compromiso de no delatar a los conspiradores. Trueca el amor a Pedro por el amor a la Libertad.

Un personaje tipo de esa sociedad machista en que se desenvuelven las mujeres españolas, es el Amigo en la obra *Así que pasen cinco años*, quien llega con el Joven a anunciarle que el día anterior hizo tres conquistas, anteayer dos, etc., como si esta fuera la manera natural de actuar del hombre.

"Una parte del cuerpo frecuentemente muy reprimida o negada es, en nuestra cultura, la parte de los órganos genitales, a los cuales el sujeto excluye como si no existieran." 62

Hemos visto que a lo largo de la historia los mitos acerca de la mujer y sus órganos sexuales, la colocan en un lugar inferior al del hombre. Cuando el hombre contemporáneo admira y respeta el concepto de la Madre, portadora de vida y enlace directo con la naturaleza, es signo de una nueva servidumbre que se le adjudica a la mujer, pues "privarla

62.- Bleger, José, *Psicología de la conducta*, Paidós, Buenos Aires, 1981, p. 192.

de sus armas mágicas por los ritos nupciales, subordinada económica y socialmente a su marido, la buena esposa es el tesoro más precioso para el hombre". 63

Todo lo referente a la sexualidad se ve con malos ojos en las sociedades tradicionalistas. Yerma dice en un diálogo: "las muchachas que se crían en el campo, como yo, tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelven medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber". 64 "García Lorca no justifica a la Novia -de *Bodas de sangre*- pero por primera vez un autor dramático permite en la escena española que una pecadora defienda como "no culpable" su pasión. 65

En la tradición bíblica y aun evangélica, Eva fue la piedra de tropiezo, la mujer que pacta con el diablo para perder al hombre. El pecado original de la cultura, del hombre, es un pecado de soberbia, no un pecado carnal. Pero en este pecado puede decirse que Eva fue la protagonista, aunque la mitad de la "culpa" le pertenezca a Adán por aceptar el fruto del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal.

Juan José Arreola se pregunta el porque del odio contra la mujer, que la hace tan culpable desde el principio, y se contesta: un rencor original por haber sido expulsados del Paraíso entrañable. Arreola añade que "la mujer alumbraba hijos, daba vida. La mujer era temible. Todos los panteones originales fueron de deidades femeninas. El momento trágico, culminante y terrible de la humanidad es aquél. Cuando el culto a las diosas maternas, a las diosas femeninas y telúricas bajo el imperio de las divinidades solares masculinas, un osc momento podemos decir que termina el gran ciclo de vida natural". 66 Es así como expulsadas del Paraíso, las mujeres deben elegir entre ser Lilith o ser Eva, o ser ellas mismas, simplemente

63.- De Beauvoir, Simone, Op. Cit. p. 226.

64.- García Lorca, Federico, Yerma, Op. Cit. p. 821.

65.- Anclair, Marcelle, Op. Cit. p. 272.

66.- Urrutia, Elena, Op. Cit. p. 55.

CAPITULO 5

El destino trágico de las mujeres transgresoras y rebeldes

Las verdades de la tragedia son verdades de todos los días

Eric Bentley.

La tragedia exhibe al hombre en su grandeza más allá del bien y del mal.

Karl Jaspers.

Tragedia, mudanza radical del destino de un héroe. La tragedia impone lo que tal vez sea la más directa, total y sincera identificación con la culpa que el arte pueda ofrecer. Eric Bentley dice que la dinámica de la acción trágica corresponde a nuestra apremiante búsqueda de la inocencia. La pasión de la elocuencia trágica corresponde a nuestra urgente demanda de un veredicto de inocente. Para Jaspers lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa, y es la grandeza del hombre en el fracaso.

La culpa trágica puede ser la existencia misma, el haber nacido, además del carácter que constituye un destino. A esto se agrega el actuar, "la culpa está en la acción que yo ejecuto como la acción determinada y de tal suerte que aparece en libertad de no ser o de querer ser de otra manera". 67

Karl Jaspers subraya que para que el sufrimiento y la muerte devengan trágico, "es preciso que el hombre actúe" 68, y mediante este hacer opera la ruina. Adela podría no haber optado

67.- Jaspers, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*, Sur, Buenos Aires, 1960,-
p. 53.

68.- *ibid.* p. 34.

por el suicidio; la Novia no haber escapado con Leonardo; Mariana pudo haber traicionado a los liberales y así salvar su vida; Yerma, conformarse con su condición de estéril. Pero en su decisión de actuar como lo hicieron, marcharon con paso franco hacia un destino y trascendencia trágicos. Lesky por su parte manifiesta que la auténtica tragedia se halla siempre ligada a un desarrollo de intenso dinamismo y *Bodas de sangre* es un claro ejemplo de ello.

El héroe trágico es culpable. En la tragedia nos identificamos con la culpa. La tragedia trata sobre desviaciones extremas de la conducta normal de los hombres, sobre extremas perturbaciones del equilibrio humano, subraya Bentley. Y por supuesto la tragedia tiene que ver con la muerte. La tragedia toma en consideración la muerte en grado sumo, la ataca frontalmente e implica cierto desdén por los negadores de la muerte. García Lorca invoca, coquetea, palpa la muerte tanto en los poemas como en las obras teatrales estudiadas.

Para Bentley la tragedia no surte efecto si no comunica la sensación de náusea. Lorca nos conduce hasta el punto en que las palabras sobran y lo que queda es el grito. La tragedia es un planteamiento de valores límite. En la tragedia la derrota, la destrucción, el aniquilamiento llevan al conocimiento, a la verdad.

A través de la tragedia la verdad se simboliza, lo terrible de la existencia se transforma en representaciones con las que se puede vivir. Esas representaciones son lo sublime. "En la tragedia el hombre es ángel, pero al mismo tiempo una bestia. Y ambos aspectos luchan entre sí", ⁶⁹ acota Bentley.

La pasión erótica de Adela y la moral burguesa impuesta por Bernarda conducen a la primera al suicidio porque ve imposibilitada la realización de su amor y su libertad sexual. En *Bodas de sangre* el conflicto se da entre el valor del honor y las consecuencias de mantener ese valor.

69.- Bentley, Eric, *La vida del drama*, Paidós, Barcelona, 1982, p. 243.

En las tragedias rurales de Lorca el héroe trágico tiene decisión sobre sus actos, a diferencia del héroe ático. García Lorca utiliza elementos poéticos en sus tragedias, ciñéndose formalmente al lenguaje clásico de este género.

Los defectos humanos en la tragedia ocurren en el plano de los valores, de la ética. En las tragedias hay un defecto trágico, de carácter del personaje, sumado a una circunstancia.

El hecho trágico crea un desorden; después de la muerte de los personajes se restablece el orden, aunque esto se dé con un solo diálogo. Hay tragedias donde el desorden termina, pero no necesariamente el orden se restablece. "La tragedia sitúa al hombre frente a la eternidad, frente a su propia destrucción y (...) en ella se pone en juego un valor absoluto: la vida." 70

Para Luisa Josefina Hernández, la antigua idea clásica de la armonía que se rompe y se convierte en caos para terminar de nuevo en el orden, es la esencia del movimiento trágico, y a lo largo del presente trabajo queda expuesto que los actos de algunas heroínas perturban el equilibrio religioso, moral y ético de sus entornos. *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* se mueven hacia el equilibrio para buscar la purificación a través de las acciones de los personajes. El tomar conciencia de la magnitud de sus decisiones llevará a las heroínas a la armonía que conduce hacia la restauración del orden perdido.

Yerma estrangula a su esposo recitando unas palabras contundentes y secas que nos descubren que su asesinato la dejará en paz consigo misma, aunque sea momentáneamente: "marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada". 71

La Novia al final de *Bodas de sangre* se presenta ante la Madre para ofrecerse en sacrificio. Aunque la Madre la golpea y la Novia se declara deseosa de ser muerta por esa mujer para

70.- Tramoya No. 4, p. 89.

71.- García Lorca, Federico, *Yerma*, Op. Cit. p. 880.

reunirse con los dos muertos, la venganza no se consuma y con esto quedan en equilibrio las dos fuerzas que la Madre venía distendiendo desde el principio: por un lado el rencor por el asesinato de su hijo y su esposo, y por otro la venganza.

Adela se suicida y con ello se excluye de un mundo cuyos valores no comparte. Su comportamiento sexual alteraba aquel orden reinante en la casa. Al desaparecer el elemento perturbador, el orden se restablece.

Los valores que intrinseca la Novia y Adela son éticos. Cuando el desorden ético ataca al héroe trágico, arrastra consigo a otras personas, porque nadie sabe nunca las consecuencias de su transgresión ética.

La tragedia moderna lleva al análisis psicológico y de carácter del personaje trágico. Además plantea otra problemática diferente de la griega o las tragedias isabelinas, ya que mientras éstas tomaban personajes nobles como los protagonistas de sus tragedias, las tragedias modernas consideran que puede ser trágico cualquier hombre común. El héroe puede ser cualquier ser humano, la diferencia radica en la trayectoria del personaje trágico.

"Para Lorca todo amor termina en muerte" ⁷², dice Martínez Nadal. Agrega que "cuando eros o la lujuria intervienen, el poema podrá convertirse en apasionado canto erótico-amatorio (...) Eros exige la total entrega de sus víctimas". ⁷³

Si el amor es generador de vida y la vida termina en la muerte, Lorca entrelazará estos términos antagónicos a lo largo de su producción artística. Es importante mencionar que la sensualidad y el erotismo con que el poeta impregna sus poemas (*Libro de poemas*, *Canciones y Romancero gitano*) también alcanza momentos poéticos cumbres en su obra teatral.

72.- Martínez Nadal, Rafael, *El público*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 241.

73.- Martínez Nadal, Rafael, Joaquín Mortiz, Op. Cit. p. 121.

Por otro lado, Freud postuló el origen de la angustia en una transformación de la energía sexual (libido), es decir, "la ansiedad o angustia es un estado de desorganización del organismo (...) Esta desorganización aparece frente a situaciones de frustración o conflicto".

74

De lo anterior podemos inferir que tanto Yerma como Mariana y doña Rosita viven esta ansiedad depresiva debido a la frustración que se les presenta. La primera sufre una frustración maternal, la segunda y tercera una amorosa.

En un perfil sicologista, Rosita utiliza una conducta defensiva (esperanza ciega en que su primo volverá para casarse con ella) para protegerse del objeto perturbador: la soltería. Y en la última escena, cuando tiene cerca de 50 años, podemos afirmar que sufre una regresión, pues comienza a actuar con la misma inocencia y frescura que cuando tenía 20 años. La regresión aparece cuando un conflicto actual no puede ser resuelto por una persona.

Federico García Lorca dice de Mariana que a esta admirable mujer "con el ala rota de su amor le basta con la otra, la de la libertad para conquistar el espacio y coronarse con la gloria de la inmortalidad" 75, sin embargo, Mariana tuvo que vivir esa angustia de la que habla Freud ante el conflicto planteado por la vida: sucumbir por Pedro o por la libertad, o por ambos.

La Novia (*Bodas de sangre*) declara en un monólogo casi al final de la obra, que quien sería su esposo sólo podía ofrecerle hijos, tierra, salud, es decir, lo que se le ofrece a la mujer alienada. Pero agrega que Leonardo prometía una vida pasional ("el otro era un río oscuro") y hacer de ella una muchacha acariciada por el fuego. Confiesa que racionalmente quería casarse con el Novio, pero que algo superior, su instinto carnal, la arrastró hacia Leonardo.

74.- Bieger, José, Op. Cit. p. 181.

75.- Soria Olmedo, Andrés, Treinta entrevistas a Federico García Lorca, Aguilar, Madrid, 1989, p. 149.

La pasión de amor vivida por la Novia y Leonardo, así como Adela, significa una desgracia. Para Rougemont la sociedad desde hace siglos obliga a ese amor pasión a revestir la forma de adulterio, y la Novia, ya estando casada, huye con Leonardo para convertirse en adúltera. Ella quiere padecer esta pasión que la hiere.

"A través de su poder sexual la mujer es peligrosa para la comunidad, cuya estructura social descansa sobre el temor provocado por el padre." 76 Beauvoir puntualiza que en *La casa de Bernarda Alba* las mujeres de la aldea quieren castigar a la joven seducida, personaje invisible del cual se comenta que se fue con un hombre, quemándola con un carbón ardiente "en el lugar del pecado".

El final violento de *Yerma* nos sacude y nos hace pensar que ella, como personaje infractor en una sociedad anquilosada y con valores caducos y asfixiantes, tenía de antemano como destino un desenlace trágico.

Yerma, tragedia de la esterilidad, tiene una concepción de renovación de este género, ya que Lorca le adaptó coros de los trágicos griegos en la escena de las lavanderas, al igual que en *Bodes*, cuando la Novia se está despertando el día de su boda y los invitados llegan cantando y ella responde a esos coros. De *Yerma* nos dice Lorca que "del contraste de lo estéril y lo vivificante, extraigo el perfil trágico de la obra". 77

Ya Nietzsche lo había aclarado: el coro griego estaba compuesto por humildes criaturas y siervos, sólo que Nietzsche le da mayor importancia al coro griego al decir que la única realidad es precisamente el coro, que produce la visión y la expresa con ayuda de toda la danza simbólica, el sonido y la palabra. Agrega en *El origen de la tragedia* que el coro habla como la naturaleza, en éxtasis y en máximas.

76.- Otto, Rank, *El trauma del nacimiento*, NY, 1929, p. 93.

77.- Soria Olmedo, Andrés, *Op. Cit.*, p. 181.

Las lavanderas en *Yerma*, con su canto, distribuidas a los lados del río y entre piedras, van tejiendo los versos (de 5 y 7 sílabas y de 10 y 12) y hablan sensualmente del amor del marido y la mujer. Remarcan que la semilla de ese amor vendrá a ser el hijo. Es un canto a la maternidad, a la fecundidad, a la sexualidad, "¡Alegría, alegría, alegría, del vientre redondo bajo la camisa! y entreverados están los versos que condenan y sienten pena de la casada seca, aunque le dan esperanza y consejos a esa mujer: ¡que corra! ¡que vuelva a relumbrar!"

Los versos están finamente cuidados por el poeta y el coro de lavanderas comparte el sufrimiento de Yerma, porque sabe de su esterilidad, condición del coro ático: saber el problema del héroe.

El dramaturgo español dice que Rosita la soltera presenta "el ansia de gozar que las mujeres han de reprimir, por fuerza, en lo más hondo de su entraña enfebrecida" 78, y se pregunta "¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rositas de España?"

Lorca parece decirnos que la libertad en la civilización es esencialmente antagónica a la felicidad. Sin embargo el inconsciente "es el impulso hacia una gratificación integral que es la ausencia de la privación y la represión". 79

La libertad para Marcuse implica arriesgar la vida porque el mismo significado de la libertad humana es definido por la mutua "relación negativa" con el otro. "La libertad sólo puede ser probada apostando la vida misma." 80 Recordemos que los héroes trágicos griegos son aquellos que se rebelan contra los dioses. Adela se está rebelando contra una diosa temible: Bernarda; la Novia de *Bodas* contra otra diosa omnipotente: la moral de su época; Yerma se rebela contra otro dios, su hombre, a quien termina matando.

78.- *Ibid.*, p. 228.

79.- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Joaquín Mortiz, México, 1989, p.33.

80.- *Ibid.*, p. 126.

La rebelión se apoya en el rechazo categórico de una intrusión considerada intolerable y en la percepción del rebelde a "tener derecho a...". Adela tiene derecho al amor y a la sexualidad; la Novia tiene derecho a elegir un hombre casado como el objeto de su pasión y rechazar al novio oficial; Yerma tiene derecho a ser madre; Rosita a casarse y Mariana Pineda a no ser traicionada.

Dice Camus que la rebelión va acompañada de la sensación de tener uno mismo, de alguna manera, razón. "De cierta manera opone al orden que le oprime una especie de derecho a no ser oprimido más allá de lo que puede admitir." 81

Los personajes transgresores callaron mucho tiempo; callarse es dejar creer que no se juzga ni se desea nada: la desesperación juzga y desea todo. Esa desesperación conlleva tácitamente un valor. Si estos personajes aceptaron morir o matar en el momento de su rebelión, demostraron con ello que se sacrificaron en beneficio de un bien que sobrepasa su propio destino. Prefirieron la muerte a la negación de ese derecho que defendieron. La rebelión que viven Adela, Yerma, la Novia, les ayuda a desbordarse después de haber vivido clausuradas en la consigna de no-hacer y no-ser.

En una sociedad que es malvada, cruel, enferma o represiva, el héroe tal vez será aplastado, simplemente porque es un héroe, escribe Jan Kott en *El manjar de los dioses* y añade que en las tragedias de una sociedad como la antes descrita, la figura central es a menudo una víctima, el rebelde se vuelve a la vez víctima.

Los personajes estudiados viven bajo normas morales y religiosas antiguas. Lo antiguo, dice Jaspers, continúa en vida mientras va desarrollándose lo nuevo. "La poderosa irrupción de lo nuevo hállase enfrentada poco menos que al fracaso frente a la persistencia de lo antiguo. *La escena de lo trágico está señalada por el momento de transición*" (el subrayado es mío) 82.

81.- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Losada, Buenos Aires, 5a. ed. 1967, - - p. 121.

82.- Jaspers, Karl, Op. Cit. p. 44.

Estas mujeres lorquianas se encuentran precisamente en una transición histórica: viven anquilosadas pero se perciben nuevas, modernas. Y esta lucha que se desarrolla dentro de ellas y su manera de actuar las convierte en personajes trágicos.

La personalidad criminal del héroe del teatro es para Duvignaud reveladora de que los controles sociales, "en el más profundo nivel de la experiencia colectiva, se habían debilitado por causa de la alteración de las estructuras, bajo el impulso de cambios radicales que suponían el paso de un tipo de sociedad a otro". ⁸³ Para Duvignaud los héroes trágicos simpatizan con la espontaneidad para oponerse a las reglas estrictas que les dicta su sociedad. Es como si el rompimiento de esas reglas diera paso a la explosión de los instintos hasta entonces reprimidos. "Esa espontaneidad del deseo (...) evidentemente representa el conflicto de una libertad que se expande en un mundo demasiado regulado." ⁸⁴ Adela y Angustias, así como la Novia están inmersas en ese mundo acartonado que apunto arriba.

Galán asienta que el sentido pleno de *La casa de Bernarda Alba* es que "la muerte es en definitiva el destino trágico del amor oculto, del amor prohibido, del amor perseguido. La muerte es el destino trágico de aquellos seres que se obstinan en caminar por senderos distintos de los de su tiempo y su sociedad". ⁸⁵

Para Kott nadie es libre, porque la necesidad es más fuerte que todo, "la necesidad es más fuerte que quien suprime la rebelión y más fuerte que quien se rebela". ⁸⁶

La necesidad de Mariana Pineda es ser querida y correspondida en su amor al hombre y en su amor a la libertad; la necesidad de la Novia y Adela es satisfacer su deseo sexual y amoroso, una con Leonardo, la otra con Pepe el Romano; la necesidad de Yerma es ser madre. Si estas mujeres decidieron transgredir los valores establecidos en su sociedad, si se rebelaron, fue por un acto de libertad que en determinado momento podría cuestionarse si en

83.- Duvignaud, Joan, Op. Cit. p. 174.

84.- *Ibid.*, p. 174.

85.- Galán, Eduardo, Op. Cit. p. 80.

86.- Kott, Jan, *El manjar de los dioses*, Era, 1977, México, p. 21.

verdad las liberó. Tal vez el sacrificio de algunas sirva para que las que viene atrás ya no se tropiecen con las piedras que las heroínas deshicieron a golpe de sangre y lágrimas.

Eros y Tanatos, la procreación y la muerte, no las elegimos, nos son impuestas. Cuando hay una plena conciencia de la situación humana que se vive, es posible una decisión tajante: el suicidio o el seguir viviendo. Para Kierkegaard el suicidio no es sólo desesperanza, sino también rebeldía. Una muerte trágica siempre ocurre para algo, significa una lección y una reafirmación de los valores de quien comete el suicidio. Adela murió para vengarse de su madre y de aquellos que le impedían vivir libremente su sexualidad.

Camus manifiesta que hay un problema filosófico verdaderamente serio, el suicidio, ya que juzgar si vale la pena vivir la vida o no, es responder a la inicial pregunta de la filosofía. Agrega que matarse "es confesar que se ha sido sobrepasado por la vida o que no se comprende ésta". ⁸⁷ Su mundo familiar le habla robado a Adela sus ilusiones, por lo que se sintió exiliada de la promesa de ser feliz, ya fuera con Pepe el Romano o con cualquier otro hombre. Ella ve cómo sus hermanas envejecen en la espera del hombre y cómo pasan los años sin que esto se realice, quedándole un destino cuya única salida es fatal. Aparte de esa fatalidad que es la muerte, todo lo demás es libertad. La infelicidad y la muerte son el precio que hay que pagar por las pasiones. "El amor pasión es una desgracia, porque un sentimiento tan excelso como es el del amor no nos fue dado para contentarse con lo particular, ni puede satisfacerse una esencia perdurable, cósmica, divina, con la forma pasajera de la criatura amada." ⁸⁸

Durante los siglos en que Occidente vivió cristianamente, el suicidio fue considerado un crimen horrible, pues la vida pertenece a Dios, no al hombre y éste no puede disponer de ella. Moralmente el cristianismo condena con mayor fuerza el suicidio que el asesinato. Con su acto, Adela violenta la moral religiosa de su madre. En este caso a quien habría que culpar y

87.- Camus, Albert, Op. Cit. p. 15.

88.- De Mazarú, Romiro, Op. Cit. p. 134.

responsabilizar del suicidio de Adela es a la sociedad. Después de la muerte de Adela de nuevo aparece la dominación de Bernarda, y sus hijas tendrán que vivir encerradas en aquella casa, "si alguna de ellas tuviese la tentación de soñar con el amor o con la libertad, se le haría presente el amargo final de Adela por haberse atrevido a desafiar la autoridad de Bernarda". 89

Para el psicoanalista Ignace Lepp, en *Psicoanálisis de la muerte* si el instinto sexual (libido) es reprimido, puede originar trastornos, pero no tan graves como cuando se reprime el instinto de vida: entonces el suicidio se manifestará de manera lógica.

Siendo la vida el más precioso bien, hay ocasiones en que el hombre es capaz de sacrificarla, como lo hizo Mariana, por un bien que va más allá del individuo. Mariana accede morir voluntariamente, y para Lepp esto no es más que una forma de suicidio, con una diferencia de intención. Ella acepta el sacrificio de la muerte. En el análisis que hace Ignace Lepp se matiza que si es virtuoso (según Santo Tomás de Aquino) entregarse voluntariamente a la muerte por un amigo, "¿no sera admirable con mucha mayor razón sacrificar voluntariamente la vida por un ideal elevado?" 90

Lepp diferencia la actitud egoísta del suicida y la generosidad de quien muere voluntariamente por otro hombre o por un ideal. La causa por la que Mariana Pineda muere es ética y objetivamente noble.

Yerma decide matar a su esposo y en su acto destructivo se coloca por encima de la vida, se trasciende a sí misma como ser humano. Ya que no fue capaz de crear vida, las circunstancias la orillaron a destruir una vida. En ambas formas el hombre se trasciende: creando o destruyendo. Para Fromm la voluntad de destruir surge cuando no puede satisfacerse la voluntad de crear. Yerma tenía todo el deseo de crear vida. Pasan los años y

89.- Galán, Eduardo, Op. Cit. p. 36.

90.- Lepp, Ignace, *Psicoanálisis de la muerte*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1976, p. 137.

en su ser se incubaba el deseo de destruir y su objetivo será aquel que considera el primer responsable de su esterilidad: Juan.

El sociólogo Duvignaud abunda en que la censura de la sociedad sobre el individuo culpable de haber transgredido una prohibición puede terminar destruyendo el instinto de conservación, por lo que el suicidio sería uno de los efectos que ejerce "esa persuasión social" sobre el culpable de haber violado una regla.

En las tragedias de Lorca los personajes trágicos llegan a desintegrarse en un mundo hostil, sin que se vea el sentido de su sacrificio. Actuaron siempre en consecuencia consigo mismos; la presencia del dolor o de la muerte no paraliza nunca su acción. El dolor y la muerte pueden verse como castigo o como triunfo. El que cada uno de los personajes trágicos acepte su acción, es su grandeza. Rodríguez Adrados califica al "héroe activo y unitario cuyo infortunio nace de su propia riqueza interior; ese héroe que, en su sufrimiento, es hasta el fin un hombre. Tal es Eddie Carbone del *Panorama desde el puente* de Miller, o la *Yerma* de García Lorca. Cuando Yerma, en la exasperación de sus sentimientos de mujer sin hijos, da muerte al principio de la esterilidad que encarna en su marido, parece como si, por un eco de la antigua tragedia, se restableciera la armonía, un momento rota, del mundo". 91

91.- Rodríguez Adrados, Francisco, *El héroe trágico y el filósofo platónico*, - Taurus, Madrid, 1962, p. 35.

Conclusiones

¿Es posible el surgimiento de la moderna mujer?

"Es más cómodo sufrir una ciega esclavitud que trabajar por liberarse."

Simone de Beauvoir.

Para Dacia Maraini no existe la mujer liberada ni en la novela ni en la realidad, porque la liberación no es un hecho individual. "Una mujer no puede liberarse individualmente mientras las demás mujeres permanezcan en estado de sujeción. El problema de la liberación es social y colectivo." 92

El problema del surgimiento de un nuevo tipo de mujer, una mujer moderna en el más amplio de los sentidos, es tema actual. La nueva mujer ya existe en la literatura mexicana y mundial ubicada en cualquier clase social. El personaje de la mujer moderna apareció poco a poco en la literatura; claro que varía de un país a otro y la clase social a la que pertenezca también le imprime un toque particular.

Estas mujeres son heroínas con exigencias propias que afirman su personalidad, que saben luchar por sus derechos y poseen su propio mundo interior independientemente del mundo, del marido o compañero.

De la galería de mujeres que hemos analizado podemos situar en el concepto de mujer nueva, aunque sólo sea como germen, a Adela, a la Novia de *Bodas* y la mujer que a Yerma le habla del amor libre.

92.- Foppa, Alaido; Maraini, Dacia; *Las mujeres italianas*, en los *Universitarii*, México, No. 29, 1974.

La característica típica de la mujer sumisa era el predominio del sentimiento. La realidad contemporánea exige a la mujer que venza sus sentimientos y fortalezca su espíritu por medio de la voluntad. Jaspers ahonda en su ensayo aclarando que lo antiguo "percibe vagamente el peligro y concentra todas sus energías con el propósito de aniquilar lo nuevo en la forma de su poderoso representante". ⁹³ Y en la tragedia el triunfo está en el que sucumbe: sucumben físicamente nuestras heroínas Adela y Mariana, y espiritualmente, Yerma y la Novia. Lo trascendente triunfa en la tragedia, o no triunfa, pero no se somete.

La mujer liberada, al exigir el respeto a su propia libertad de sentimientos, tiene que aprender a admitir esa misma libertad en los demás. Hay algunos personajes femeninos en las obras de García Lorca que desean el respeto a su personalidad y consideración para su yo, como Adela y la Novia. Para Alberoni la mujer tiene una enorme energía interior que no puede convertir en erotismo y amor por los siglos de represión en que ha vivido. "La seducción femenina trata entonces de liberar esa fuerza aprisionada, sofocada, comprimida." ⁹⁴

La mujer de las sociedades patriarcales no sabía apreciar su independencia personal y tenía miedo a la soledad. A medida que la mujer interviene en la vida social se derrumban los muros de la casa que la encerraban y ella se apodera de los intereses que antes le eran incomprensibles.

Hablamos visto que algunos predicados del cristianismo tenían una visión claramente misógina. San Pablo decía que así como la Iglesia está sometida a Cristo, así deben ser sumisas las mujeres ante su marido.

En *La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera* y *Bodas de sangre* podemos apreciar a la mujer condenada al encierro, quien no tiene trato más que con otras mujeres igualmente

93.- Jaspers, Karl, Op. Cit. p. 45.

94.- Alberoni, Francesco, El erotismo, Gedisa, Barcelona, 2a. ed., 1992, p. 45.

clausuradas. La mujer reclusa, la mujer incluida en el hogar, no ha participado de la vida. Sin embargo, hasta su cárcel ha llegado la desintegración, pues el hombre, además de someterla y esclavizarla, la ha corrompido de muchas maneras: la forma en que la madre de familia realiza su maternidad sometiendo a los hijos a su poder; la prostitución; la condena a la esterilidad, por vocación religiosa o circunstancias sociales. La mujer es pura o impura por decisión ajena.

También la moral sexual en las mujeres liberadas o en camino de su liberación ha sufrido una transformación. A medida que la mujer se vuelve independiente, el criterio sexual del pasado pierde su vigencia. No tenemos ningún caso muy claro de esto en las obras analizadas, pues todas las mujeres infractoras de la moral de su tiempo que vimos, están en vías de dar el salto hacia la nueva concepción de sí mismas. Se puede ver en el gesto de Adela al romper la vara de la madre, un símbolo de la rebeldía de las nuevas generaciones.

En realidad, no puede haber liberación de la mujer sin liberación del hombre, por lo que ambos partes deben resultar favorecidas. Es natural que la criatura liberada del yugo, aunque conserve rasgos de sumisión, tiene que dar actitudes casi agresivas de su liberación.

Sin embargo "ni las influencias internacionales, ni el desarrollo del mínimo sector del país, que goza del subdesarrollo circundante, ni la aculturación, ni las revelaciones posfreudianas, ni el impacto de los movimientos de liberación han conseguido ampliar nuestras perspectivas de libertad sexual. Seguimos sometidos a una moral rígida", 95 dice Monsiváis.

Una mujer moderna, como propuesta de García Lorca, sería la Novia en *Así que pasen cinco años*. Ella está comprometida y sin embargo mantiene una relación con otro, el jugador de rugby; además ella es la que lo besa, él se deja besar. Después de que el Joven ha esperado

95.- Urrutía, Elena, Op. Cit. p. 124.

tanto tiempo para por fin tener a su novia como propiedad exclusiva, ella desprecia sus flores y todo lo que él simboliza: matrimonio, seguridad, monotonía, yugo.

Ella se rebela y deshace su compromiso matrimonial contraído cinco años antes, incluso cuando su padre le suplica no romper esta relación. Como mujer desprendida de una armadura, le confiesa frente a frente a su prometido su deseo por quemarse en otro fuego, no en sus brazos, y agrega: en mi lecho ya ha estado otro hombre.

Aquí se cambian los papeles tradicionales y el hombre termina suplicándole a la mujer que no lo abandone, pues en realidad él la ama. Al no lograr conmovier a su novia, recuerda a la Mecnógrafa, con quien tendrá un amor seguro, pues ésta sí lo ama sumisamente.

"La Novia y la Mecnógrafa triunfan sobre el protagonista, y es el Maniqué con traje de novia el que le hace comprender a aquél su fracaso y próxima muerte." 96 El Joven tímido retrasa cinco años la boda con su novia para gozar así del sueño de posesión que no logrará nunca.

Lorca, al amar tanto el teatro, dejó en sus dramas una esperanza de que el mundo cambie. En una entrevista declaró "yo no hablo... sino como ardiente apasionado del teatro de acción social... Un teatro sensible... puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo".

Muy atinadamente Rosario Castellanos nos habla de la posibilidad de que surja la mujer nueva, "sacrificada, como Ifigenia en los altares patriarcales, la mujer tampoco muere: aguarda. La expectativa es la del tránsito de la potencia al acto; de la transformación de la libélula en mariposa, acontecimientos que no van a producirse por efecto de la mera paciencia". 97 Por supuesto, la mujer que esperamos debe trabajar para colocarse en el lugar que le corresponde.

96.- Martínez Nadal, Rafael, Seix Barral, Op. Cit. p. 265.

97.- Castellanos, Rosario, Mujer que sabe latín, Setecentas Diana, México, -- 1979, p. 14.

Habría que preguntarse junto con Freud, qué tan necesario o gratificante sería esa libertad de la que hablamos. Freud dice que la cultura "exige una pesada tasa de libido voluntariamente inhibida". 98

Hemos gozado a lo largo de estas páginas de la riqueza que García Lorca desborda en su teatro. Dice Julio Torri en *La literatura española* que el poeta, Federico, "se arroja en las modas más peligrosas que le ofrece su época y sale triunfante en virtud de su genio magnífico. (...) La madurez dramática de Lorca la constituyen *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *Doña Rosita la soltera*". 99

Las sujeciones más difíciles para Simone de Beauvoir, son aquellas que cada cual encuentra dentro de sí; entonces la aventura de la libertad es más incierta, más tajante y punzante. "No son las ideologías, religión o poesía las que conducen a la liberación de la mujer (...) ni el feudalismo ni la Iglesia han liberado a la mujer, (...) la mujer conquista una autonomía concreta porque encuentra un papel económico y social." 100 Y agrega que "dos seres separados, colocados en situaciones diferentes, enfrentándose en su libertad y buscando el uno a través del otro la justificación de la existencia, vivirán siempre una aventura llena de riesgos y promesas". 101

Duvignaud recalca que el ser humano no ha encontrado todavía el medio de vivir en un mundo renovado, porque sigue enraizado en el pasado; y plasma una sentencia: - (el hombre) a quien no se atreve a afrontar y de quien desvía el rostro, es de sí mismo, del hombre actual. 102

"La mujer no se reivindica como sujeto, porque carece de los medios concretos, porque experimenta el vínculo necesario que la sujeta al hombre sin plantearse la reciprocidad y

98.- Marcuse, Herbert, Op. Cit. p. 58.

99.- Torri, Julio, *La literatura española*, FCE, México, 1969, p. 356.

100.- De Beauvoir, Simone, Op. Cit. pp. 129-131.

101.- *Ibid.*, p. 303.

102.- Duvignaud, Jean, Op. Cit. p. 506.

porque a menudo se complace en su papel de *Otro*." 103 Incluso, si no se da plenamente esa liberación a la que aludo, el espectador de las tragedias, griegas o modernas, sí puede lograr esa liberación. "La visión de lo trágico significa, en unión con el trascender, una liberación (...) el hombre encuentra su liberación después de la confusa perplejidad." 104

Bellamente dice Nicole Brossard: "el cuerpo femenino largo tiempo fijado, atrapado en el hielo de un sistema de interpretación y de fantasmas que el sexo patriarcal no ha cesado de renovar, atraviesa hoy en su contacto, su acercamiento a otros cuerpos de mujeres, las dimensiones inéditas que lo llevan a su realidad". 105

El arte puede ser entonces una de las maneras que tenga la mujer para expresarse, la sublimación de su energía sexual y el modo de participar en la tierra como ser-en-el-mundo. La misión de la mujer es noble y delicada hasta el sacrificio. La mujer despierta el amor en el corazón del niño y encausa sus sentimientos por la senda del bien. Es la madre quien enseña al hombre la primera oración, revelándole la existencia del Creador. La mujer todavía debe trabajar más en la formación y defensa de su propia esencia.

103.- De Beauvoir, Simone, Op. Cit. p. 17.

104.- Jaspers, Karl, Op. Cit. p. 84.

105.- Brossard, Nicole, *Cuerpo y escritura*, en *Los Universitarios*, UNAM, México, No. 187, julio de 1981, p. 16.

Bibliografía

- Adelman Sedlet, Meryl, *La familia como espacio de alienación en la sociedad capitalista desarrollada*, UNAM, México, 1984
- Alberoni Francesco, *El erotismo*, Gedisa, Barcelona, 2a ed., 1992
- Arias, María, *La liberación de la mujer*, Salvat, Barcelona, 1973
- Auclair, Marcelle, *Vida y muerte de García Lorca*, Era, México, 1972
- Bentley, Eric, *La vida del drama*, Paidós, Barcelona, 2a. ed., 1982
- Bleger, José, *Psicología de la conducta*, Paidós, Buenos Aires, 1981
- Brossard, Nicole, *Cuerpo y escritura*, en Los Universitarios, UNAM, México, No. 187, julio 1989
- Camus, Albert, *El mito de Sísifo*, Losada, Buenos Aires, 5a ed. 1967
- Cano, José Luis, *García Lorca*, Biblioteca Salvat de grandes biografías, Barcelona, 1985
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, Joaquín Mortiz, México, 1977, 6a ed.
- Castellanos, Rosario, *Mujer que sabe latín*, ed. sepeñentenas Diana, México 1979
- De Beauvoir, Simon, *El segundo sexo*, ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1970, 1er tomo, 2 T
- De León, Fray Luis, *Obras Completas Castellanas*, Cantar de los Cantares, Madrid, Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, 3 b, 1967
- De Maeztu, Ramiro, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938
- De Rojas, Fernando, *La Celestina*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932
- De Unamuno, Miguel, *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa-Calpe, México, 17a ed., 1992
- De Vega, Lope, *La Dorotea*, Biblioteca Renacimiento, Madrid, 1913

- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro*, FCE, México, 2a. ed., 1981
- Foppa, Alaide, Dacia Maraini, *Las mujeres italianas*, en Los Universitarios, México, 1974, No. 29
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1978
- Fromm, Erich, *El corazón del hombre*, FCE, México, 1974
- Galan, Eduardo, *La casa de Bernarda Alba*, Diana, México, 1991
- García Lorca, Federico, Aguiar, *Obras Completas*, Edomex, 1991, 2o tomo, 3T
- Gil Calvo, Enrique, *Relaciones sociales de sexualidad*, en Viejo Teyo, Madrid, No. 28, enero 1979
- Huni, Morton, *Amistad, Sexo y Amor*, ed. Ariel, Barcelona, 1968
- Jaspers, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*, Sur, Buenos Aires, 1960
- Kollontai, Alexandra, *La mujer nueva y la moral sexual*, Fontamara, México, 1989
- Kott, Jan, *El manjar de los dioses*, Era, México, 1977
- Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Joaquín Mortiz, México, 1989
- Martínez Nadal, Rafael, *El público*, Joaquín Mortiz, México, 1974
- Martínez Nadal, Rafael, *El público*, Seix Barral, Barcelona, 1978
- Morgan N., Douglas, *El amor, Platón, la Biblia y Freud*, ed. Diana, México, 1970
- Naranjo, Carmen, *La mujer y la cultura*, Septentaria Diana, México, 1981
- Nietzsche, Federico, *El origen de la tragedia*, Espasa Calpe, México, 9a. ed., 1983
- Olsson, Hanna, *La mujer, el amor y el poder*, en Fem No. 38, año 6, feb-mar 1985
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Madrid, 19a ed., 1972
- Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Porrúa, México, 1962
- Rank, Otto, *El trauma del nacimiento*, NY, 1929
- Reix, Theodor, *La creación de la mujer*, Ed. Pensat, 1962
- Rodríguez Astruc, Francisco, *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Taurus, Madrid, 1962
- Rougémont, Denis, *El amor y occidente*, Sur, Buenos Aires, 1959

Sau, Victoria, *Eva y Lilith, las raíces míticas de la opresión de la mujer*, en *Viejo Topo*, Madrid, No. 28, enero 1979

Soria Olmedo, Andrés, *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1989

Taborda, Enrique, *La aventura de ser una mujer*, ed. AGGS Industrias gráficas, Brasil, 1977

Torri, Julio, *La literatura española*, FCE, México, 1969

Tournier, Michel, *La imagen erótica*, en *La gaceta*, México, FCE, México, No. 174, junio de 1985

Urrutia, Elena, *Imagen y realidad de la mujer*, Setenta y Seis, México 1980