

La hibridación de géneros: narratividad y lirismo en *Bodas de Sangre*, de F. García Lorca

VANRELL, Mara / UNA-DAV - maravanrell1669@gmail.com

Eje: Problemas Comparados de Dramaturgias / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: dramaturgia – hibridación de géneros - narratividad

Resumen

En el presente trabajo analizaremos las estrategias y recursos de construcción dramática en *Bodas de sangre*, de F. García Lorca. Principalmente, nos centraremos en la hibridación de los géneros dramático, narrativo y lírico como procedimiento de composición textual y como medio a través del cual se dispone la fábula. Estudiaremos cómo el lenguaje específicamente teatral se une indisolublemente con el lírico urdiendo una trama simbólica que junto al diálogo hace estallar el sentido y lo prolifera en diferentes direcciones. Además, tomaremos los conceptos de narratividad y narrativización según los aportes de Sanchis Sinisterra (2013) en su libro *Dramaturgia de textos narrativos*, para explorar las formas en que lo narrativo confluye en la acción dramática, así como en el proceso de construcción simbólica de los personajes no sólo de los actantes sino también de aquellos que son referidos y conforman el sujeto colectivo.

La obra *Bodas de sangre* fue compuesta en 1932 y estrenada el 8 de marzo de 1933 en Madrid por su grupo de teatro La Barraca. Ese mismo año es representada en Buenos Aires con la actuación de Lola Membrives. Junto a *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) forma parte de lo que algunos críticos han llamado la trilogía de ambientación rural. El autor presenta *Bodas de sangre* como una tragedia en tres actos y siete cuadros, dicha inclusión genérica la inserta en la tradición de un género culto y de tono elevado con el cual dialogará desde el modernismo que caracteriza a su generación.

Tragedia

Lorca respeta la estructura interna de la tragedia en tanto hay un planteamiento, un anudamiento del conflicto y un final trágico que termina en muerte y destrucción de los protagonistas. También existe un *pathos* que encarna el héroe trágico, un sufrimiento que irá *in crescendo* a la par de la tensión dramática. Al igual que en la tragedia clásica, el individuo se enfrenta a fuerzas superiores que no puede vencer y

terminan doblegándolo. Si en la tragedia antigua dichas fuerzas estaban encarnadas por los dioses y la Moira, en el mundo lorquiano dicho poder lo tiene el destino, la culpa heredada y la determinación ancestral. Existe una fuerza irracional que hace que los personajes repitan la vida de sus antepasados y no puedan evitar el sino desgraciado que marca a sus familias. En cuanto a lo divino, aquí no está presente el enfrentamiento con los dioses provocada por la desmesura, la *hybris* de los protagonistas, sino que lo irracional descansa en sus propias acciones que destruyen al individuo y lo enfrentan con el poder de la sociedad que le impone límites y coacciona su deseo individual que amenaza el orden social imperante. Esa irracionalidad descansa en la ceguera o Ate de Leonardo y la Novia que son arrastrados por la fuerza erótica que los lleva a huir. La desmesura es el Eros, en tanto pulsión. Dice la Novia a la Madre en el Acto Tercero:

NOVIA. - Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen arrastrado de los cabellos! (García Lorca, 2001:152-153)

Ese eros o amor pasional atenta y destruye la institución del matrimonio cuyo fin es la prosperidad puesta en la descendencia.

En cuanto al destino trágico pesa la herencia de sangre como determinismo fatal. En el mundo griego, especialmente en Esquilo, la maldición o Ara persigue a una familia por una culpa heredada. Existe una primera falta que luego desencadenará los crímenes y faltas posteriores como sucede en el caso de los Labdácidas en el ciclo tebano. En *Bodas de sangre*, la maldición se encarna en la violencia masculina: Leonardo, del clan Félix se convierte en matador como el resto de los varones de su familia y el Novio muere como en el pasado murieron su padre y su hermano. La venganza por una muerte pasada, la defensa de la honra y el ansia de violencia son las causas del duelo final pero además los personajes no pueden actuar de un modo diferente a los varones de su familia y, de esa forma, reafirman el sistema de creencias de la sociedad patriarcal.

De esta manera, la culpa heredada y el condicionamiento de género tienen un peso superior al del libre albedrío. Se impone el condicionamiento de la sangre y el sino familiar: lo trágico reside en que no hay más salida que la destrucción y el dolor. Este peso de la herencia recae también en la novia cuya madre tuvo un matrimonio infeliz y se secó en el hogar marital.

Acto segundo. Cuadro primero

NOVIA. - Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.
CRIADA. - ¡Así era ella de alegre!
NOVIA. - Pero se consumió aquí.
CRIADA. - El sino.

NOVIA. - Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes.
(García Lorca, 2001:72)

En el mundo lorquiano, los dioses han desaparecido y los personajes deben enfrentarse solos a la sociedad y a su paradigma ideológico en un ambiente rural con valores y creencias rígidas y tradicionales como la división de roles masculinos y femeninos, la defensa del matrimonio como institución que permite perpetuar la familia a través de la descendencia, el poder del dinero que divide las clases y sostiene sus privilegios, el trabajo como posibilidad de ascenso social, la importancia del pensamiento colectivo, ordenador social, por encima del individuo, y la condenación de cualquier deseo individual que ponga en peligro cualquiera de los valores antedichos. La fuerza de la tradición, encarnada en la figura de la Madre y sostenida también por personajes colectivos que representan la voz del pueblo como los leñadores y otras mujeres, opera contra el deseo transgresor de Leonardo y la Novia. Dicho enfrentamiento terminará con la destrucción y la muerte, pero el orden social se mantendrá indemne y perpetuará los roles sociales determinados por la tradición. La Madre cumplirá su designio de viuda y sostendrá su luto por el marido y los hijos muertos, en el encierro y la soledad; la Novia y la Mujer repetirán dicho comportamiento. El mandato social que cae sobre las mujeres está en boca de la Suegra:

MUJER. - Quiero volver para saberlo todo.

SUEGRA. - (Enérgica.)

Tú, a tu casa.
Valiente y sola en tu casa.
A envejecer y a llorar.
Pero la puerta cerrada.
Nunca. Ni muerto ni vivo.
Clavaremos las ventanas.
Y vengan lluvias y noches
sobre las hierbas amargas.

MUJER. - ¿Qué habrá pasado?

SUEGRA. - No importa.

Échate un velo en la cara.
Tus hijos son hijos tuyos
nada más. Sobre la cama
pon una cruz de ceniza
donde estuvo su almohada.

(García Lorca, 2001:145)

Leonardo y el Novio mueren enfrentados en duelo, determinados también por la violencia masculina, conforme a su género. En ese sistema patriarcal se valora la violencia que reafirma la virilidad. Por eso, la venganza es alentada por la Madre luego de la huida de la Novia en el Acto Segundo:

NOVIO. - (Entrando.) ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?
MADRE. - ¿Quién tiene un caballo ahora mismo?, ¿quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...
VOZ. - Aquí hay uno.
MADRE. - (Al hijo.) ¡Anda! ¡Detrás! (Sale con dos mozos.) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; ¡pero sí, corre, y yo detrás!
PADRE. - No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe.
MADRE. - Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa, no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay dos bandos. (Entran todos.) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. (La gente se separa en dos grupos.) Porque tiene gente; que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás!
(García Lorca, 2001:117-118)

El castigo les llega a todos por igual, pero en el caso de la Madre y la Novia, tiene un carácter aleccionador: la desgracia sobreviene cuando se transgreden los patrones de conducta y el orden moral impuesto. En relación con el concepto de héroe trágico, lo definimos como aquel que posee mayor pathos pues se enfrenta a fuerzas superiores a sí mismo que lo terminan derrotando, el héroe es aquel que desde su deseo individual termina encarnando la transgresión a leyes de carácter universal y colectivo. En este caso, dichas leyes están constituidas por el paradigma de creencias que conforman el pensamiento colectivo de un “deber ser” de la comunidad social a la que pertenecen los personajes.

Un sujeto se vuelve trágico cuando no retrocede ante el choque del deseo contra los límites impuestos por la legalidad dada: se mantiene en una posición radical e inquebrantable aun a sabiendas de que dicha posición “fuera de los límites” lo conducirá a la destrucción.

En *Bodas de sangre* dicha actitud trágica descansa en las figuras de Leonardo y la Novia y, en segunda instancia, en la Madre. En el caso de los dos primeros, se oponen a la legalidad que impone el matrimonio como acuerdo y posibilidad de prosperidad para la colectividad; en el caso de la Madre su existencia está marcada por el deseo de venganza contra los Félix. El deseo desbordado de la novia es castigado con el encierro y sirve como aleccionador del sujeto colectivo.

También el coro ocupa un lugar destacado en la obra pues es el portavoz del imaginario colectivo y está a cargo de personajes secundarios quienes comentan, anticipan o narran las acciones dramáticas. Al igual que en la tragedia griega, manifiestan el sentir común. A veces se expresa en versos y otras en prosa, y es el contrapeso de la acción dramática. Las manifestaciones del coro generan un ritmo y logran un gran efecto estético. En el Acto Segundo, la Muchacha Primera, a manera de corifeo, canta los versos que aluden al matrimonio: “Despierte la novia/ la mañana de la boda;/ rueda la ronda/ y en cada balcón una corona”, y las voces del conjunto coral repiten “¡Despierte la novia!”. (2001: 83)

La boda es el tema que se presenta en el Primer Acto y se desarrolla en el Segundo; su contraparte es la huida en el Acto Tercero. En dicho acto, en el Cuadro Primero, los leñadores también funcionan como coro, transmitiendo al público las consecuencias de la huida. Vuelven a oírse otra vez los acordes lejanos de violines que anuncian la muerte inminente y acentúan la intensidad dramática del momento. La obra termina con un resumen coral de la tragedia, donde se entonan tristes lamentos y el estribillo de la canción se repite como oración fúnebre y adquiere forma de letanía:

MADRE. - Vecinas, con un cuchillo,
Con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas,
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.
(García Lorca, 2001:156)

Analizaremos a continuación la dramaticidad, cómo estos elementos de la tragedia son dispuestos a lo largo del texto y cuáles son los recursos dramaturgicos empleados por Lorca para alcanzar la teatralidad. Para comenzar, debemos ubicar la producción artística de García Lorca en una etapa posterior al modernismo y al realismo que caracterizó al siglo XIX. *Bodas de sangre* está marcando una ruptura con los parámetros estéticos de los movimientos anteriores en donde está presente la búsqueda de referencialidad directa con el mundo externo. La renovación en Lorca tiene que ver con la estética simbolista y con esa búsqueda permanente de metaforizar la realidad. A nivel procedimental esto se logra con el entrecruzamiento de géneros que está presente en toda su obra. Así como en su producción poética aparece lo narrativo y lo dramático, de la misma forma la trama lírica está presente en sus tragedias como indisoluble, como forma de metaforizar el conflicto y el mundo que rodea a los personajes de sus obras. En el caso de *Bodas de sangre* hay una relación fuerte con el *Romancero gitano* (1928) cuya cosmovisión restaura. Esta intertextualidad va mucho más allá de la recuperación de imágenes y de la reiteración de motivos y tópicos propios de ese mundo, se trata fundamentalmente de volcar esa idea de fatalidad de la existencia humana en la tragedia. Esa recuperación o reconstrucción más bien de ese mundo mítico en torno a lo gitano es el que da lugar a la construcción del conflicto y la configuración de personajes.

La influencia del romance y de la poesía tradicional popular también se observa en las partes líricas de la tragedia en las que usa el verbo octosílabo y la rima asonante en los versos pares, versificación propia del romance. García Lorca recupera la voz popular que aparece bajo la forma de canciones populares o coplas, nanas y también en los diálogos entre los leñadores o personajes sin nombre como La niña o la Muchacha Primera y Segunda. Estos personajes transmiten a la manera del coro griego el pensamiento colectivo de esa comunidad, sus miedos, sus alegrías y también emiten juicios de orden moral como es el caso de los leñadores cuando uno de ellos plantea que deberían dejar a los amantes libres mientras que el otro plantea continuar la caza y persecución. Al plano humano, le corresponde el plano maravilloso y al igual que en los romances aparece la figura de la Luna personificada que mantiene un contrapunto lírico con la Mendiga, que representa a la muerte. Ambas son ayudantes del Novio y deben evitar que los amantes lleguen al río, símbolo de la sexualidad. Luego de su aparición, la tensión dramática aumenta. Ambos personajes deben evitar el triunfo del *eros* e impondrán el castigo a la transgresión social a través de la muerte.

LUNA. - Ya se acercan.
Unos por la cañada y otros por el río.
Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?
MENDIGA - Nada.
LUNA. - El aire va llegando duro, con doble filo.
MENDIGA. - Ilumina el chaleco y aparta los botones,
que después las navajas ya saben el camino.
LUNA. - Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre
me ponga entre los dedos su delicado silbo.
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan
en ansia de esta fuente de chorro estremecido!
MENDIGA. - No dejemos que pasen el arroyo ¡Silencio!
(García Lorca, 2001:129)

La escritura lorquiana abunda en una simbología tomada de la naturaleza. Con ella se comparan las pasiones, las penas y alegrías de la vida humana, posee una entidad a veces sobrenatural que supera y juzga al hombre. La naturaleza ocupa un lugar especial no solo como el marco del espacio dramático en que van a suceder las acciones trágicas, sino que además es el objeto de comparación de las actividades humanas. Ésta se muestra difícilmente sometida al poder del hombre quien debe forzarla para subsistir, de la misma manera que el deseo y la pasión humana no pueden ser sometidos por el control social. En *Bodas de sangre*, Lorca construye un sistema de metáforas en torno a la esterilidad y fertilidad de la tierra que se compara con los personajes y su felicidad o desgracia.

Por un lado, están las metáforas ligadas a la agricultura en las que se usa todo un campo léxico ligado a las actividades del campo, sembrar, cosechar, recolectar, que sirven de referencia metafórica en torno al

comportamiento sexual de los personajes masculinos y femeninos. En contraposición, están las armas que sirven en palabras de la Madre para herir y matar: “-Malditas sean todas y el bribón que las inventó... Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre.” (2001: 28) Entran en esta categoría, el cuchillo, la navaja, las escopetas, las pistolas y también herramientas: azadas y bieldos de la era. En Lorca el mundo masculino muestra esta dualidad. Por un lado, puede construir y sembrar; por otro lado, puede destruir y matar. En cuanto a las mujeres se las compara con un campo que debe ser fertilizado cuyos frutos son sus hijos que perderá fatalmente y cuya muerte no podrá evitar. Las mujeres cumplen una doble función. Por un lado, está la pasividad con la que recibe el hombre, es receptora de su fuerza seminal y tiene hijos y, por otro lado, puede sostener los motivos de la venganza y ayudar a que ésta se cumpla como es el caso de la Madre. Este sistema de comparaciones reafirma la división de géneros de esta sociedad rígida y primitiva.

La naturaleza, entonces funciona como productora de sentidos. Se compara a los hombres con la naturaleza, con jazmines, geranios, cardos, destacando su belleza en contraposición a la técnica que ayuda a los hombres a fabricar armas. Por otro lado, la naturaleza, en otro orden metafórico, también está creando una división genérica muy fuerte. Los hombres son del viento pero las mujeres están condenadas al encierro. El novio es un girasol; pero la Novia, una víbora y una planta de mala madre. Hombres y mujeres se dividen en términos de reproducción social de roles. La mujer debe cumplir su rol como esposa y madre “tiene anchas caderas para poder tener varios hijos” y el hombre debe inseminar a la mujer y tener hijos para que trabajen junto él y hagan crecer la tierra. La imaginaria ligada a la fertilidad, al orden del matrimonio y la reproducción se opone a la imaginaria ligada a la muerte y a la esterilidad. La madre de la Novia se consumió en los secanos y la novia deja entrever que a ella le puede suceder lo mismo. Las metáforas ligadas a la naturaleza se usan para representar roles sociales. A ese modelo patriarcal, se opone la pasión y el deseo de Leonardo y de la Novia, fuerzas oponentes de la moral social a las cuales les corresponde la imagen del río que se desborda y el caballo desbocado, símbolos ambos de la sexualidad. Leonardo es “un río oscuro” (2001:152) y el Hijo “un poco de agua” en palabras de la Novia.

El quiebre del orden social es lo que provoca finalmente el final trágico en *Bodas de sangre*, así como lo provocará también en *La casa de Bernarda Alba*. Ir en contra del poder coercitivo de la sociedad y del peso de la tradición y de la herencia va a terminar destruyendo a los amantes.

La trama lírica

El entretejido de Imágenes del orden lírico se va entramando con los diálogos que se suceden ofreciendo un contrapunto de las acciones dramáticas. La poesía, la lírica en García Lorca es como la música que va anticipando cada movimiento de los personajes. En dicha matriz poética cuando los personajes dialogan y muestran su dolor, su alegría, y sus miedos esos parlamentos se resignifican. El receptor, el espectador o el lector del texto dramático de Lorca va a tener dos tiempos en dicha recepción y va a tener que realizar dos operaciones intelectivas completamente distintas. Por un lado, cuando predomina la trama lírica, el lector debe operar con la asociación de imágenes para captar el mundo simbólico de la obra pero cuando está presente la trama dialogal, la acción de alguna manera se acelera y se vuelve anticipatoria de los hechos desencadenantes ligados a la muerte. Esto ocurre en el Acto Tercero, en donde las partes líricas crean una atmósfera de tensión ligada a ese posible final inminente y se recrea un mundo oscuro y lleno de violencia que exagera la noción de inevitabilidad del destino. Se elige también el verso para manifestar el *eros* entre los amantes, Leonardo y la Novia, porque en la poesía habita el lenguaje puramente pulsional que permite transgredir la estructura rígida de la prosa. Declara su pasión Leonardo a la Novia:

LEONARDO. -¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No te acuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas.
(García Lorca, 2001:137)

En la confrontación final entre la Madre y la Novia se ponen en tensión la trama lírica y la dialogal que parecen luchar para imponerse. Finalmente, el *mea culpa* de la novia aparece en prosa y el discurso poético aparece en boca de la Madre para expresar el dolor de la muerte del hijo. La poesía parece triunfar gracias a su alto poder simbólico.

La opacidad propia de la poesía focaliza la atención del lector y logra que ese entretejido metafórico en derredor de la muerte y la violencia cobre mayor significación en los diálogos. Veamos un ejemplo. El personaje de Leonardo está simbolizado en la figura del caballo y tiene una connotación sexual. En el Acto Primero, la Mujer y la Suegra cantan una nana y allí se anticipa el peligro que encarna el caballo con el uso del imperativo: No vengas/ No entres.

Acto primero. Cuadro segundo

SUEGRA. - Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua,
con su larga cola
por su verde sala?
MUJER. - Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.
SUEGRA. - Duérmete, rosal.
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua.
MUJER. - Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.
SUEGRA. - Duérmete, rosal.
que el caballo se pone a llorar.
MUJER. - No quiso tocar
la orilla mojada
su belfo caliente
con moscas de plata.
A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta,
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!
SUEGRA. - ¡No vengas! Detente
cierra la ventana
con ramas de sueños

y sueños de ramas.
MUJER. - Mi niño se duerme.
SUEGRA. - Mi niño se calla.
MUJER. - Caballo, mi niño
tiene una almohada.
SUEGRA. - Su cuna de acero.
MUJER. - Su colcha de holanda.
SUEGRA.- Nana, mi niño nana.
MUJER.- ¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!
SUEGRA.- ¡No vengas, no entres!
Vete de la montaña.
Por los valles grises
Donde está la jaca.
MUJER.- (Mirando.) Mi niño se duerme.
SUEGRA.- Mi niño descansa.
MUJER.- (Bajito.) Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.
SUEGRA.- (Levantándose y muy bajito.)
Duérmete rosal,
Que el caballo se pone a llorar.
(García Lorca, 2001: 42-44)

Esta nana anuncia lo que ocurrirá en la intriga dramática y especialmente el desenlace en el Acto Tercero. Presenta los elementos simbólicos cuyo significado se completará cuando los amantes estén en el monte y dichos elementos cobren un valor trágico ante la caza y la persecución

En la escena siguiente, la Mujer y Leonardo dialogan acerca de las herraduras y la suegra comenta lo agitado que está el caballo. Eso es un ejemplo de cómo el caballo adquiere connotaciones en la poesía que luego vuelven a significarse en los diálogos. Por último, al final del Primer Acto la criada anuncia que vio un caballo con jinete, se presenta así el peligro que encarna el animal de desatar fuerzas pasionales. Entonces, la naturaleza pasa a ser objeto de comparación, metáfora de los deseos, pasiones y frustraciones que encarnan los personajes. Cumple también una segunda función a nivel de la estructura dramática pues la aparición de algunos elementos es anticipatoria del devenir trágico como sucede con la aparición de la Luna, antes del duelo final.

Lorca crea un mundo poético en sí mismo sin pensar en un referente externo, son las imágenes las que están creando un mundo propio y construyen un sistema de referencias internas que el receptor debe resignificar para completar el sentido y valor de la tragedia. Por otro lado, la acción dramática va a acompañar ese sistema de imágenes y lo intensifica.

La esencia del trabajo creativo de Lorca se halla en esa mezcla entre lo primitivo, lo popular, lo tradicional y lo folklórico español y los procedimientos típicos de vanguardia, donde no a una imagen no le corresponde un referente, sino que a un conjunto de imágenes les corresponde otra imagen y así

sucesivamente donde el referente queda realmente bastante alejado. No existe una búsqueda de referencia en lo real, sino más bien una búsqueda de referencia en lo simbólico.

La poesía provoca un quiebre en términos del verosímil realista que opera en el resto del texto, especialmente en los diálogos. El espacio dramático está cargado de simbolismos debido al trabajo poético sobre el paisaje y a algunos de sus elementos como el caballo, el río, el mar, la esterilidad de la Tierra, el monte. Pero, dichos elementos también forman parte de la vida cotidiana de los personajes y están presentes en los diálogos.

Analizaremos, por último, cómo funcionan los fragmentos narrativos dentro de la trama lírica y dramática. Lo narrativa cumple una función primordial en tanto siembra de indicios el texto, recupera el pasado de los personajes y de esta forma, anticipa como sospecha lo que podría ocurrir en la intriga dramática. Sin embargo, las alusiones al pasado son fragmentarias y aquello que no se cuenta, lo no dicho, pasa a ser fundamental para crear una atmósfera de fatalidad y abrir interrogantes en torno a la intriga dramática

Uno de los indicios tiene que ver con el pasado de la Novia es que tuvo un noviazgo con Leonardo a los quince años. La Vecina, personaje secundario en diálogo con la Madre va ofreciendo información de la Novia, su madre y también de Leonardo.

MADRE.- Vale. Por eso lo cuido. A mí me habían dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo.

VECINA.- Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años, con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo.

(García Lorca, 2001: 39)

Así la Madre se entera de que él es un Félix, como los matadores de su marido y su hijo. Se abre así el tema de la venganza que será central en la configuración del personaje de la Madre.

MADRE.- A cada uno le gusta enterarse de lo que le duele. ¿Quién fue el novio?

VECINA.- Leonardo.

MADRE.- ¿Qué Leonardo?

VECINA.- Leonardo el de los Félix.

MADRE.- (Levantándose.) ¡De los Félix!

VECINA.- Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

MADRE.- Es verdad... Pero oigo eso de Felix que llenarse de ceno la boca (Escupe) y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar.

(García Lorca, 2001: 39-40)

La vecina también comenta que la madre de la Novia no quiso a su marido y el interrogante es si la novia repetirá el sino de la madre.

VECINA.- A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo;
pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido.
(García Lorca, 2001:38)

Otro indicio lo ofrece la Criada hacia el final del primer acto cuando relata que vio un caballo con jinete y se produce la anagnórisis de la Novia de la presencia acechante de Leonardo. Su comentario anticipa el conflicto central: la lucha entre el deseo individual frente al poder coercitivo de la sociedad.

No solo las secuencias narrativas aparecen en medio de la trama dialogal también aparecen en la trama lírica. En el Acto Tercero, cuadro último, la Muchacha Primera ofrece la noticia de la muerte del Novio y Leonardo en verso. La muerte al igual que en la tragedia griega no se muestra en escena, sino se narra:

MUCHACHA 2ª- Madeja, madeja,
¿qué quieres decir?
MUCHACHA 1ª- Amante sin habla.
Novio carmesí.
Por la orilla muda
Tendidos los vi.
(Se detiene mirando la madeja.)
NIÑA (Asomándose a la puerta.)-
-Corre, corre, corre
el hilo hasta aquí.
Cubiertos de barro
los siento venir.
¡Cuerpos estirados,
paños de marfil!
(García Lorca, 2001:144)

Vemos así que lo narrativo cumple diferentes funciones. Por un lado, como dijimos previamente, funciona como antecedente dramático y también funciona como comentario de la acción dramática que está ocurriendo en el presente de la obra. Otras veces opera en términos de indicios y de prolepsis de lo que está pronto a ocurrir y anticipa el desenlace trágico. Así sucede en el Acto Tercero cuando los Leñadores comentan la aparición de la Luna personificación de la Muerte:

LEÑADOR 1°.- ¡Ay muerte que sales!
Muerte de las hojas grandes.
LEÑADOR 2°.- ¡No abras el chorro de la sangre!
LEÑADOR 1°.- ¡Ay muerte sola!
Muerte de las secas hojas.
LEÑADOR 3°.- ¡No cubras de flores la boda!

LEÑADOR 2°- ¡Ay triste muerte!
Deja para el amor la rama verde.
LEÑADOR 1°.- ¡Ay muerte mala!
¡Deja para el amor la verde rama!
(García Lorca, 2001:134)

Es de destacar que estos segmentos narrativos generalmente no están a cargo de personajes principales que llevan adelante el conflicto, sino de personajes de fondo o secundarios que son aquellos que representan la voz del pueblo. Es el caso de la niña, la muchacha una, la muchacha dos, los leñadores, la vecina. Ellos son los encargados de reponer esos espacios vacíos con información lo cual permite entender y servir de nexos a los diálogos donde se debate el accionar de los otros personajes y el propio.

Entonces, los segmentos narrativos cumplen varias funciones: anticipan lo que va a ocurrir en la acción dramática, comentan lo que ya ocurrió fuera de escena, las lisis, y llenan de indicios los parlamentos de modo de generar una atmósfera de tensión dramática que intensifican el carácter trágico de la obra. Además, se introducen a través de la narración informaciones que completan el sentido del texto, son los antecedentes dramáticos que en Lorca funcionan como determinantes de la acción dramática a devenir y de la fatalidad que envuelve a los personajes.

Hemos analizado las estrategias dramáticas empleadas por F. García Lorca a partir de lo cual podemos concluir que la poesía y la prosa, el verso y el diálogo se entretajan como notas de una melodía inseparables que expresarán la inevitabilidad del sino trágico. Este entretajo textual que conforma *Bodas de sangre* pone en juego la tradición lírica popular y su afinidad con el romancero popular y renueva el concepto de tragedia que aparece lleno de simbolismos y coloca a Lorca en la escena vanguardista de los 30. La hibridación de géneros no sólo es un procedimiento de construcción dramática, sino que además es el medio en el que se despliega el entretajo ideológico y simbólico del conflicto y a partir del cual se logra resignificar la tensión lorquiana entre el “yo” individual y el sujeto colectivo que lo rodea.

Así lo confirma el mismo Lorca:” El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana” (García Lorca, 2001:35).

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Taurus, 1975.
- Boscán de Lombardi, “El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega”. [*Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*](#). Vol. 4, 1998, pp. 107-114.
- De Toro, Fernando. “Texto, texto dramático y texto espectacular”. *Semiosis*, 2019, pp.101-128.
- Fernández Rubio, Juan Antonio, “El desarrollo de los géneros literarios en Lorca (1900-1936)”. *Murgetana*. Número 142, Año LXXI, 2020, pp. 107-132.
- García Lorca, F. *Bodas de sangre*, Longseller, 2001.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 1998.
- Sanchis Sinisterra, J. *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. Paso de gato, 2013
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato, 2013.