

El protagonista y la estructura dramática: Dos elementos inseparables en la dimensión trágica de *Bodas de sangre*

La complejidad y riqueza de las tragedias lorquinas han incitado numerosos acercamientos críticos que oscilan de los más tradicionales a los más atrevidos. Este carácter sugerente de las tragedias de Lorca respecto a las interpretaciones de las mismas hace que el texto literario y la crítica que éste incita puedan ser concebidos como dos espejos puestos el uno frente al otro donde las interpretaciones del uno se proyectan y complementan en el otro. Nuestro estudio no aspira a ser considerado como una interpretación definitiva del texto. Nos contentaremos con que sea una reflexión más entre esos dos espejos que sirva de enriquecimiento a la verdadera función del texto literario: no llegar nunca a un sentido último y final, sino continuar siempre teniendo un sentido.

Hemos escogido *Bodas de sangre*, tal vez la mejor de las tragedias poéticas de Lorca, porque en esta obra el autor recurre a un procedimiento singular.¹ La estructura dramática y el efecto trágico están íntimamente ligados a las acciones de un protagonista ... doble. Nuestra intención es sugerir que la Novia y la Madre forman un núcleo inseparable con respecto a la acción dramática y sirven de complemento recíproco para el efecto trágico de la obra. Vista de esta forma la relación entre el protagonista y la trama se hace más evidente y el resultado dramático se evidencia en forma más trágica.

En nuestro estudio tomaremos como punto de partida la definición aristotélica sobre el personaje trágico a la cual incorporaremos los conceptos de inevitabilidad y división sugeridos respectivamente por Oscar Mandel en su libro *A Definition of Tragedy*, y por Robert B. Heilman en su penetrante ensayo "Tragedy and Melodrama: Speculations on Generic Form." El concepto de inevitabilidad lo presentaremos básicamente en relación con la Novia mientras que el de división se tratará con respecto a la Madre.

Según Aristóteles, la tragedia es una imitación de una acción seria, completa y plausible, llevada a cabo por un personaje básicamente bueno cuya caracterización ha sido constante a través de la obra. Su desgracia se debe a cierto defecto propio, no necesariamente malo ni depravado. El resultado de esta acción será crear en la audiencia un sentimiento de lástima y miedo produciéndose así el efecto catártico de estas emociones.²

Para los fines que aquí nos ocupan, hemos resumido a una mínima expresión las direcciones que Aristóteles señalaba hacia la senda trágica del drama. Esta definición ha sido criticada, defendida, leída, releída, interpretada y en muchos casos amoldada a la norma literaria en boga según el siglo, país o período. La fuerza de la definición aristotélica ha motivado a Oscar Mandel a decir: “Discussions of tragedy are numberless; definitions of the term few; and of those, only one has endured longer than the attacks against it. No one thinks that Aristotle’s definition is perfect, and many students do not like it at all; yet it is impossible to write at any length on tragedy without referring back to that first and most fruitful approach.”³

Mandel se adhiere al postulado básico de Aristóteles y se basa en él para hacer resaltar un elemento esencial de la tragedia que, si bien está implícito en Aristóteles, no queda destacado en la forma que merece. Este elemento imprescindible es, dice Mandel, la inevitabilidad de la acción que, según Mandel, contiene un mínimo de palabras con un máximo de expresión. En una tragedia, “a protagonist who commands our earnest good will is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering.”⁴ Mandel cita a otros críticos, incluyendo a Aristóteles y llegando hasta Jaspers, Langer y Frye, que han creído ver como parte importante de la sustancia trágica un cierto elemento de inevitabilidad de la acción dramática. No obstante, estos críticos no han hecho resaltar el verdadero valor de este elemento dentro de la acción dramática y como móvil del protagonista. Esta característica de inevitabilidad lleva a la acción no hacia un final trágico y accidental, producto de una inversión de intención — utilizando el término aristotélico — sino hacia un final trágico completamente lógico cuyo carácter irónico y desenlace negativo se encuentra soterrado en el mismo principio de la acción dramática y se convierte en parte necesaria de la misma.

Pasemos ahora a analizar el elemento de inevitabilidad como móvil de la Novia y en relación con el argumento. Toda acción que se representa o describe tiene un protagonista que está íntimamente ligado al desarrollo de los acontecimientos. Para algunos críticos el protagonista es más importante que la acción mientras que para otros es a la inversa. No vamos a tomar partido ante esta discusión por no relajarse directamente con nuestros propósitos. Ya Elder Olson se ha ocupado de estos asuntos mucho mejor de lo que podemos hacerlo nosotros.⁵ Basta decir ahora que una comprensión cabal del protagonista, de sus móviles y de su relación con la acción y con el tema de la obra es de capital importancia para el análisis e interpretación de la misma.

Con respecto a *Bodas de sangre* ha habido cierta confusión sobre quién

es el personaje central. Unos críticos basan su interpretación de la obra en las acciones de la Novia como protagonista. Charles Leighton, por ejemplo, dice que “the Novia of *Bodas de sangre* ... is the cause of the destruction of that which she most needs. Her betrayal occasioned not by love but by mere animal attraction, results in the death of both men.”⁶ Eva K. Touster, por su parte, afirma que “...the Mother is the real incarnation of tragedy. She is the most vital person of the play, the chief interpreter of the human situation as well as the chief victim of the tragic circumstances.”⁷

En este trabajo, dijimos, queremos sugerir que tanto la Novia como la Madre ocupan el centro del foco trágico. Si bien es la Novia quien inicia la acción dramática, como veremos a continuación, es la Madre quien determina el desenlace trágico.

La Novia inicia la acción dramática debido a un error que, en nuestra opinión, no es la pasión por Leonardo como ha sido sugerido en otras ocasiones por various críticos.⁸ Nos inclinamos a pensar que el error consiste en no haber hecho caso, cuando tuvo la oportunidad, de la atracción que existía entre ella y Leonardo. La Novia hace caso omiso, al menos al principio, de la fuerza de esta atracción por ser Leonardo pobre y no poder ofrecerle una posición económica semejante a la de ella. Esto se expresa con toda claridad en el cuadro primero del segundo acto. Leonardo le echa en cara que ella lo había rechazado porque lo que él tenía, “dos bueyes y una mala choza” (p. 1213), no era suficiente, y le critica su falta de dignidad por haberse vendido: “A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata, que brilla tanto, escupe algunas veces” (p. 1213). Así, pues, la Novia inicia la acción trágica al ignorar, antes del matrimonio de Leonardo y del suyo propio, la atracción natural y perfectamente normal que existía entre ellos.

Aquí es donde relacionamos nuestro trabajo con la teoría mandeliana de la inevitabilidad, elemento, según Mandel, imprescindible para la acción del personaje trágico. La fuerza de la atracción que existe entre Leonardo y la Novia marca el cauce inevitable de los acontecimientos. Ni el uno ni el otro pueden escaparse de este impulso vital. En el cuadro primero del segundo acto encontramos el siguiente diálogo donde se manifiesta la anulación de la voluntad ante la fuerza de los sentimientos y la anticipación dramática de que la unión de ambos amantes es inevitable. Leonardo es el que habla: “Callar y quemarme es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¿De nada! ¿Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad! ¿Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque!” (p. 1214). A lo que la Novia, aceptando ya la realidad de la situación, responde: “No puedo oírte, No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me

durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás” (p. 1215).

Tanto Leonardo como la Novia reflejan en sus palabras la futilidad de sus esfuerzos ante el desarrollo inevitable de los acontecimientos. “¡Cuando las cosas llegan a los centrol no hay quien las arranque!” dice Leonardo mientras que la Novia, sabiendo que se ahoga, va detrás de la voz que la arrastra. En ningún momento, después que se produce este diálogo, vacilan la Novia o Leonardo. Si antes habían pretendido cambiar el curso de los acontecimientos y ejercer — la Novia sobre todo— la voluntad propia sobre la natural fuerza que los atraía, ahora llegan al reconocimiento de no poder cambiar el destino que inevitablemente los une. Esto se manifiesta claramente en uno de los diálogos más finos y sensuales, en nuestra opinión, de toda la dramática lorquiana. Sólo citaremos los pedazos pertinentes del penúltimo cuadro de la obra:

LEONARDO

¡Qué de vidrios se me clavan en la lengua! Porque yo quise
olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con 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 (p. 1257).

Cuando la Novia le responde que ella, sabiendo que debe abandonarlo no puede hacerlo, Leonardo de nuevo expresa la imposibilidad de alterar el destino mutuo:

También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa.
Pero voy donde tú vas.
Tú también. Da un paso. Prueba.
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas (p. 1260).

La inevitabilidad es el factor sobre el que se fundamenta el resultado

trágico de *Bodas de sangre*. La fuerza de lo inevitable es tal que la Novia, al llegar a su estado de anagnórisis, rehusa arrepentirse de sus actos e indica a la Madre que en cualquier circunstancia hubiera actuado igual. Este es el momento del reconocimiento para la Novia, pero su reconocimiento no se manifiesta en la forma tradicional de aceptación de un error y de arrepentimiento puesto que ella no encuentra falta en la atracción que existía entre Leonardo y ella. Lo que ella saca en conclusión es que la fuerza de esa atracción, la inevitabilidad de esa emoción que la ligaba a Leonardo, era más fuerte que ella misma. Su error, pues, fue no seguir su instinto natural antes, y aceptar en su lugar en sistema de valores materiales, tal vez impuesto indirectamente por su medio, que la llevaba a buscar un marido de su misma posición económica. Discrepamos aquí con Luis González del Valle cuando dice que “la deficiencia trágica de la Novia, o sea, su abandono del Novio debido a su pasión por Leonardo, es lo que en sí causa la muerte de ambos hombres.”⁹ Las acciones de la Novia están sujetas, desde el principio de la obra, a lo que Mandel describe como elemento estructurador de inevitabilidad. Lo inevitable aquí es producto del desarrollo de la misma acción dramática. Cada una de las acciones de la obra son como eslabones de una cadena, seguidos uno por otro. Cuando llegamos a la huida de la Novia con Leonardo, nos encontramos, pues, en el medio de la cadena cuyo primer eslabón, principio de toda la acción trágica, es la decisión de la Novia de rechazar a Leonardo por ser éste pobre. Le trágico fue no aceptar a Leonardo cuando podía hacerlo.

En nuestra opinión, esto es lo que sugiere Lorca. No encontramos en la Novia problemas de honor, ni de maternidad ni de descendencia como se ha creído ver en otras ocasiones. Nuestra interpretación se apoya en el mismo texto y en el simbolismo de las referencias al vocablo *sangre*. Según Julian Palley, entre otros significados, *sangre* representa la fuerza inevitable que une a Leonardo y a la Novia.¹⁰ A este respecto, en el cuadro primero del tercer acto encontramos el siguiente diálogo entre los leñadores donde aparece reforzada nuestra interpretación de que el error de la Novia fue no haber seguido antes su inclinación natural por Leonardo:

LEÑADOR 2º

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

LEÑADOR 1º

Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

LEÑADOR 3º

¡La sangre!

LEÑADOR 1º

Hay que seguir el camino de la sangre (p. 1247).

Nos parece evidente que el decir “se estaban engañando” equivale a expresar que no se enfrentaban a la realidad de que había entre ellos una inevitable — y volvemos al vocablo mandeliabo — atracción sexual. “La sangre pudo más”; dice el leñador primero dando a entender una vez más la imposibilidad de dominar esta atracción, idea que se reitera, para que no haya lugar a dudas, al decir, “hay que seguir el camino de la sangre”, o sea, la inclinación natural.

Hasta aquí hemos visto cómo es la Novia quien inicia la acción dramática que inevitablemente culmina en la acción trágica. La Madre, por su parte, es el complemento o mitad del personaje trágico por ser ella quien termina la acción iniciada por la Novia. Para explicar nuestra posición nos basaremos ahora en el estudio de Robert Heilman donde el autor, partiendo también de la definición aristotélica, llega a su propia conclusión sobre las características del protagonista trágico, características que, unidas a las de Mandel, nos darán una visión más rica del protagonista trágico y de las fuerzas que motivan sus acciones.¹¹

Heilman concibe al héroe trágico como a un ser básicamente bueno que cae en desgracia debido a un error o deficiencia trágica. Hasta aquí su concepción sigue bastante cerca al esquema aristotélico, pero Heilman desarrolla un poco más el concepto explicando que la idea implícita en esta definición está relacionada con la división del personaje. El protagonista es un ser dividido entre dos fuerzas que tiran de él desde direcciones opuestas. Según Heilman, “the idea of goodness and the idea of flaw suggest different incentives and different directions, a pulling apart, though not of a pathological intensity, within the personality” (p. 149). Esta división de fuerzas se agrupan en lo que él llama *impulsos* o *imperativos*. Los impulsos son internos; provienen de los deseos, metas o ambiciones más secretas del personaje. Son la raíz de la individualidad de cada uno y tienden a satisfacer las necesidades propias de la persona sin mucha contemplación en factores externos. Por otra parte, los imperativos toman la forma de conciencia comunitaria. Se revelan en un orden superior y externo al individuo, ya sea este orden de carácter moral, social o divino. Los impulsos son completamente internos y forman parte integral del protagonista trágico. Los imperativos son completamente externos. Si pasan al sistema de valores del personaje llegan a éste no en forma natural como producto del desarrollo normal, sino más bien como imposición ambiental.

Hay dos consecuencias más en la configuración del protagonista trágico como ente dividido. La primera es que la división implica el escoger una alternativa o la otra. La segunda es que la existencia de esta disyuntiva lleva a que el personaje tenga conciencia de su situación y pase, como resultado, a un plano más completo de su experiencia personal, aunque esta nueva conciencia implique sufrimiento o muerte.

Si aplicamos el esquema de Heilman a la Madre, nos damos cuenta que

desde el principio notamos en ella un desmedido amor por su hijo, al igual que una gran amargura y deseo de venganza hacia la familia que casi ha terminado con su casta. La división aquí, manifestada en la oposición *amor/odio*, sería la de un impulso contra otro. Ahora bien, ella puede existir perfectamente con esta antítesis emocional hasta el momento en que tiene que escoger entre el uno y el otro sentimiento. Por una parte, si la Madre se decide por la venganza para satisfacer sus íntimos deseos personales y purgarse del odio que siente, le corresponde al hijo llevar a cabo el acto de venganza, a expensas de arriesgar su propia vida. Por otra parte, si ella se decide por el amor que siente hacia su hijo, y lo escuda contra cualquier acción violenta, tendrá que vivir para siempre con su odio.

Llegamos aquí a la primera consecuencia de la configuración del personaje trágico que propone Heilman: la necesidad de escoger una u otra alternativa. Paradójicamente, no es ella quien inicia el movimiento dramático. Ha sido la Novia quien, en su deficiencia trágica, le crea a la Madre la disyuntiva emocional al final del segundo acto. La Novia se ha escapado con Leonardo y ese insulto es la gota que colma el vaso de la venganza. La Madre no puede tolerar esa afrenta y estimula a su hijo para que busque venganza, aún a sabiendas de que lo expone a una muerte violenta:

MADRE (al hijo)

¡Anda! ¡Detrás! (Sale con dos mozos) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien ...; pero ¡sí, corre, y yo detrás! (p. 1244).

Si fuéramos a buscar un ejemplo del esquema de Heilman, no podríamos encontrar muchos que se avinieran al mismo mejor que el que tenemos bajo consideración. La división del personaje se manifiesta en simples oposiciones: anda/no vayas; sí/no. En este momento la Madre tiene en su poder las riendas del desenlace y puede, si quiere, evitar la tragedia que será, en efecto, su tragedia también. La Madre tiene la alternativa de evitar que su hijo salga a buscar a Leonardo y se exponga a una posible muerte. Recordemos que a través de la obra el Novio aparece como un ser sometido a la autoridad maternal. La respuesta que el Novio le da a la Madre, momentos antes de que se descubra la huída de la Novia y Leonardo, es simbólica de esta obediencia o aceptación de los designios maternos. Cuando la Madre aconseja a la Novia sobre cómo debe manejar sus relaciones matrimoniales, él le responde, “yo siempre haré lo que usted mande” (p. 1241). No es por accidente que esta aseveración en labios del Novio aparezca en este momento de la obra. Su función es indicar el dominio total de la Madre sobre la acción dramática. Dependiendo de la orden de la Madre al Novio la acción se resolverá con o sin el final trágico. El desenlace ya lo sabemos. La Madre se deja llevar por su sed de venganza hacia la familia de los Félix, de quien es descendiente

Leonardo. Esta decisión resulta en la muerte de Leonardo y del Novio.

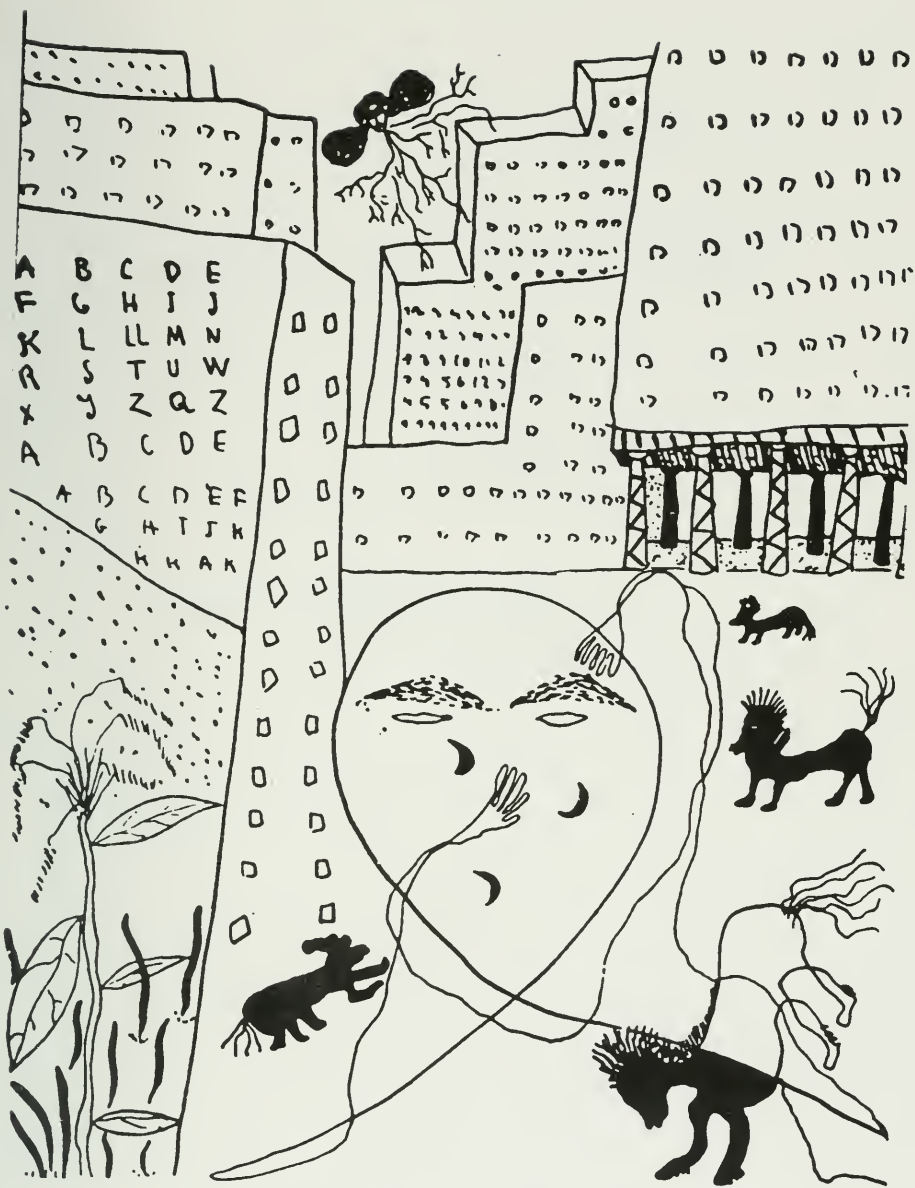
La segunda consecuencia de que nos hablaba Heilman tenía que ver con lo que él llamaba conciencia de la situación. Esto, en términos aristotélicos, equivale al reconocimiento o descubrimiento. Al final de la obra, la Madre se da cuenta de que su venganza no era lo más importante para ella. En la Madre, la venganza es la deficiencia trágica que la lleva a perder a su hijo y, por ende, a vivir una existencia sin descendencia, sin una sangre que pueda llamar suya. Esta es su tragedia.

Hemos visto, pues, que tanto Heilman como Mandel desarrollan el concepto del personaje trágico regresando a la misma fuente común, Aristóteles. En éste se encuentran, aunque sólo débilmente sugeridos, los elementos de inevitabilidad y de división que Heilman y Mandel presentan convincentemente en sus trabajos. Estos elementos, en nuestra opinión, llegan a enriquecer el estudio y comprensión del bisémico personaje trágico de *Bodas de sangre*, tragedia donde un personaje (la Novia) inicia la acción dramática de la tragedia que su ente complementario (la Madre) llevará a la culminación trágica.

Hector R. Romero
Wayne State University

- ¹ *Obras completas*, editado por Arturo delHoyo (Madrid: Aguilar, 1968), p. 1170. Citaré de esta edición e indicaré la página al final de la cita.
- ² Aristóteles, *Poetics*, traducida por S.H. Butcher. *The Great Critics. An Anthology of Literary Criticism*, 3ra. edición, editada por James H. Smith y Ed W. Parks (New York: Norton, 1951)
- ³ (New York: New York University Press, 1968), p.3. Citaré de esta edición e indicaré la página al final de la cita.
- ⁴ *Ibid.*, p. 21.
- ⁵ Véase el interesante libro de Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (Detroit: Wayne State University Press, 1961), especialmente el capítulo III, "Elements of Drama: Incident and Character," págs. 55-85.
- ⁶ Charles H. Leighton, "Casona and Lorca: A Brief Comparison," *Modern Drama*, VII (mayo, 1964), 29. Cito este artículo y el siguiente solamente como ejemplos claros de posiciones opuestas. Hay muchos más artículos donde se infiere la importancia o bien de la Novia o bien de la Madre

- ⁷ "Lorca's *Blood Wedding*," *Modern Drama*, VII (May 1964), 18.
- ⁸ Luis González del Valle, "Justicia poética en *Bodas de sangre*," *Romance Notes*, XIV, 2 (1972), 1-6. Cito solamente a González del Valle ya que en este artículo y en su libro *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca* (New York: Eliseo Torres & Sons, 1975) págs. 101-135, el autor nos ofrece numerosos puntos de vista de otros críticos sobre este tema.
- ⁹ González del Valle, *La tragedia en el teatro de . . .* p. 105.
- ¹⁰ *Hispania*, L, (marzo, 1967), 77.
- ¹¹ En *Perspectives on Drama*, editado por J.L. Calderwood y H.E. Toliver (New York: Oxford University Press, 1968), págs. 148-161.
- ¹² Véase que la Novia también cae dentro del esquema que Heilman expone. Para ella el conflicto será entre un impulso (la atracción hacia Leonardo) y un imperativo (la necesidad de casarse con un hombre de su mismo nivel económico). Recordemos que hay en la obra varias referencias, en boca del padre, a la necesidad de casar a la Novia bien.



Urban Perspective with Self-Portrait