

Las endemoniadas mujeres

Marina Fe

Es lo que digo yo. Las higueras, ¡cuánto duran!
Las casas, ¡cuánto duran!, y sólo nosotras, las
endemoniadas mujeres, nos hacemos polvo por
cualquier cosa.

Yerma (acto I, cuadro II)

El teatro puede convertirse, de múltiples maneras, en espejo del mundo. Un espejo que devuelve una imagen más o menos fiel, más o menos deformada de lo que llamamos la vida. Pero no es toda la vida ni la vida de todos lo que importa en el teatro, sino la de ciertos personajes que se encuentran en ciertas situaciones, que enfrentan una realidad que nosotros, los espectadores, podemos reconocer y aceptar con esa actitud cómplice del que dice: sí, así es la vida. El mundo del teatro de García Lorca es, en sus mejores obras, un mundo de mujeres y es, de alguna manera, un mundo trágico. Esas mujeres, esas endemoniadas que se van secando, marchitando, pudriendo sin remedio o bien que, si se atreven a rebelarse, deben enfrentar la condena de los otros, y a veces incluso la muerte.

Decía Lorca:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Necesita que los personajes que aparecen en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus tradiciones, que se aprecien sus valores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras, llenas de amor o de asco”.¹

¿Por qué los personajes trágicos de García Lorca son mujeres? Quizá porque Federico se daba cuenta de que en una sociedad represiva como la de la España de su época, las mujeres eran las más sometidas, las más atadas a un “destino” no decidido por los dioses pero sí por los hombres, por el conjun-

¹ Federico García Lorca, citado en *Bodas de sangre*. Pról. de Manuel Vivero. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 9.

to de una sociedad patriarcal y machista. Obligadas a obedecer a los otros (al padre, a la madre, al marido o a la moral social), Yerma, doña Rosita, la novia de *Bodas de sangre* y las hijas de Bernarda Alba son todas víctimas, de una u otra manera, de su situación, y esa situación está determinada en primera instancia por el hecho nada simple de haber nacido con cuerpo de mujer. El caso más obvio es el de Yerma, quien se lamenta y se acusa de no poder tener hijos sin contemplar realmente la posibilidad de que sea su marido el que es estéril.

140 En su primer encuentro con la vieja, Yerma confiesa no desear a su marido y haberse casado con él por obligación: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Ésta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé [...] en los hijos”.²

Frente a la imposición paterna, el único consuelo es la posibilidad de tener hijos, y el no tenerlos (quizá por la falta de deseo, como se sugiere en la obra) es una especie de autocastigo ya que Yerma se culpabiliza por ser ella la estéril, la impotente, aunque duda al reconocer su odio por un hombre que no sabe darle placer: “Dime: ¿tengo yo la culpa? ¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme?”³

Ese odio va creciendo porque, además de la indiferencia de Juan, éste vive obsesionado por su españolísima honra, en peligro según él porque su mujer sale demasiado de casa, de una casa que para Yerma es como una tumba. Yerma tiene demasiado comprometida esta honra del marido y cuando la vieja le sugiere que la culpa puede ser de él, ella admite que no puede dejarlo: “Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré”.⁴

Sin embargo, Yerma en realidad no tiene la posibilidad de elegir: está atada a ese hombre y a esa honra, y su voluntad no puede nada contra la fatalidad de haber nacido mujer: “Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda. Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares. ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda!”⁵

El mundo que Lorca nos muestra en *Yerma* es un mundo grotesco en la medida en que ella se encuentra envuelta en una situación que le ha sido impuesta, como un destino, desde fuera. De acuerdo con Jan Kott:

² F. García Lorca, *Yerma*. Madrid, Espasa Calpe, 1973 (Austral), p. 145.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

⁵ *Ibid.*, p. 197.

Tanto las visiones trágica y grotesca del mundo están compuestas, digamos, de los mismos elementos. En un mundo trágico y grotesco, las situaciones son impuestas, obligatorias e inevitables. La libertad de elección y decisión es parte de esta situación obligatoria en la que tanto el héroe trágico como el actor grotesco deben siempre perder su batalla contra el absoluto. La caída del héroe trágico es una confirmación y reconocimiento del absoluto, mientras que la caída del actor grotesco significa una burla del absoluto y su profanación.⁶

No obstante, a diferencia del héroe trágico tradicional, Yerma tiene que resignarse y, antes que decidir abandonar al marido y convertirse en adúltera, sólo le queda la “libertad” de elegir la muerte, aunque no la propia, sino la del hombre que la tiene atada. Ciertamente, esa muerte la libera, pero representa también su perdición, no sólo por el castigo que la sociedad necesariamente le impondrá, sino porque, con ese acto, Yerma parece también perder la razón:

Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola... Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!⁷

A diferencia de los personajes femeninos de García Lorca, los hombres no son protagonistas, lo que no quiere decir que no ocupen un lugar de primera importancia en el universo de las obras. Así como el padre de Yerma ha decidido su matrimonio, el marido representa el papel de autoridad frente a la cual Yerma tiene que doblegarse (por eso su crimen es su venganza). En el caso de doña Rosita la soltera, su prometido no sólo la abandona, condenándola a una espera de muchos años en el encierro doméstico, sino que termina casándose con otra cuando ya es demasiado tarde para que esta mujer decida orientar su vida en otra dirección (aunque sería más obvio decir que para buscarse otro marido). Una vez más, el matrimonio o la imperiosa necesidad de casarse es lo que determina el destino de este personaje femenino. El propio Lorca decía que *Doña Rosita la soltera* “es el drama de la cursilería española, de la mojigatería española”.⁸

Algo parecido sucede en *Bodas de sangre*, donde el matrimonio parece ser la única salida para una novia cuyo anterior enamorado se ha casado con su prima. La presión social, y sobre todo paterna, la obliga, en primer lugar, a

⁶ Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*. Londres, Routledge, 1991, p. 104.

⁷ F. García Lorca, *Yerma*, pp. 213-214.

⁸ Federico García Lorca, citado en *Doña Rosita la soltera*. Pról. de Luciana Posamay. México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, p. 11.

casarse con alguien que tenga propiedades para acrecentar el patrimonio familiar y, en segundo término, a casarse con quien sea para no quedarse “a vestir santos”, ya que de todos modos resultaría casi imposible recuperar a su primer amor. Como en el caso de Yerma, sólo la ilusión de tener hijos le da cierto atractivo al casamiento por obligación, además de que en el mundo de estas mujeres, y de muchas otras, la soltería parece ser el mayor de los horrores que una mujer pueda enfrentar.

Pero no son sólo los hombres los que imponen a las mujeres una situación de subordinación: las mujeres mismas, particularmente las madres, reproducen este sistema de opresión de manera perfecta. Así, la madre del novio, en *Bodas de sangre*, aconseja a su hijo:

142

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infautada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas.⁹

Conocemos el desenlace trágico de la obra: la novia huye en plena boda con su antiguo enamorado (que no amante, ya que jura y perjura que es virgen) y esta traición obliga al novio a enfrentar a Leonardo, que se ha robado a su mujer y a su honra. Los dos mueren en el enfrentamiento, pero ella no, lo que sin duda habría representado un menor castigo que tener que seguir viviendo con esa culpa encima. El hecho de que la novia no muera me parece de fundamental importancia en esta obra. Todo parece mostrar que la sociedad está dispuesta a perdonar a dos hombres que disputan y mueren por una mujer, pero ella no tiene perdón. Su castigo es seguir viva con la marca de la deshonra, con el rechazo y la condena de todos y con la consecuente soledad, la terrible soledad de la soltería que será su inevitable destino.

El último cuadro de la obra se reduce a un mundo de mujeres (varias muchachas y niñas, la vieja mendiga que antes había aparecido como símbolo de la muerte, las vecinas y la madre del novio): todas saben ya lo que ha sucedido y todas permanecen juntas, como las furias que esperan a la novia, esa especie de chivo expiatorio sobre quien tendrá que volcarse la rabia y el odio de las otras, de esas depositarias de una ideología patriarcal que se sienten responsables de la honra de los hombres: “Madre: [...] ¿La ves? Está ahí y está llorando, y yo quieta sin arrancarle los ojos. No me entiendo. ¿Será que yo no quería a mi hijo? Pero ¿y su honra? ¿Dónde está su honra?”¹⁰

⁹ F. García Lorca, *Bodas de sangre*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1987, p. 97.

¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

Frente a la honra está el deseo, ese poder que permite a los personajes femeninos de Lorca rebelarse frente a una sociedad que pretende encerrarlas y limitar sus cuerpos a la reproducción, ese deseo que, por eso mismo, es el origen de su tragedia:

Novia. ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡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 agarrado de los cabellos.¹¹

143

El deseo en estas mujeres se convierte en una fuerza externa que las invade como un demonio que se les hubiera metido en el cuerpo, y en la medida en que la voluntad no controla el deseo, ellas se vuelven víctimas de ese cuerpo deseante que, por serlo, aparece como un cuerpo grotesco: “En el mundo del grotesco la caída no puede justificarse o achacársele a lo absoluto, lo absoluto no está dotado de ningunas razones últimas: es más fuerte, y eso es todo. Lo absoluto es absurdo”.¹²

Sin duda, para García Lorca no hay peor tragedia que nacer mujer. Los mundos más asfixiantes en su teatro son aquellos donde viven encerradas las mujeres. Y la obra más representativa e impresionante en este sentido es *La casa de Bernarda Alba*, ese universo de concentración en el que mujeres de diferentes generaciones viven como enclaustradas. A partir de la muerte del padre (y no es casual que la obra empiece con este acontecimiento), Bernarda y sus hijas quedan encerradas en la casa materna, de la que el único escape posible es el matrimonio (que como hemos visto ya en otras obras de Lorca tampoco garantiza la salvación de nadie). Una vez más, el terrible destino al que tendrán que enfrentarse las hijas de Bernarda no es el que los dioses han decidido, sino el que la naturaleza les ha impuesto: haber nacido mujeres en una sociedad que controla sus cuerpos, sus mentes y su deseo.

Ésta es, sin duda, una de las obras clave de la dramaturgia lorquiana, ya que además de retomar el tema del sometimiento de las mujeres en un mundo

¹¹ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹² J. Kott, *op.cit.*, p. 105.

dominado por valores patriarcales, logra universalizar el conflicto en éste que él llama: “Drama de las mujeres en los pueblos de España” y que se parece mucho a otros dramas de otras mujeres en otros pueblos del mundo. En esta obra, el espacio es muy significativo. Se trata del interior “blanquísimo” de la casa de Bernarda y sus hijas, separado del mundo por muros gruesos y que representa un lugar de encierro muy parecido al convento, a la cárcel o al manicomio (curiosamente, la abuela, a quien se le mantiene aún más encerrada, se ha vuelto loca). Desde el primer momento en que se menciona a Bernarda, se le describe como una tirana: “Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara”.¹³ A esa casa sólo entran mujeres (incluso en una curiosa acotación en referencia al duelo, Lorca dice que entran 200 mujeres a la casa¹⁴), mientras que en cuanto a los hombres Bernarda dice: “que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí”.¹⁵ Bernarda es, sí, una mujer autoritaria, represiva, llena de rencor y de odio, pero es igualmente víctima de la opresión de una sociedad chismosa y maldiciente:

Bernarda: Chiss [...] ¡Andar a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto!
¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!

La Poncia: No tendrás queja ninguna. Ha venido todo el pueblo.

Bernarda: Sí; para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas.¹⁶

Como tantos otros, el pueblo de Bernarda vive preocupado por las habladurías de la gente que ésta pretende dejar fuera de su casa: de qué hablaban, qué decían, qué comentan y qué cuentan. El qué dirán obliga a las mujeres a ocultarse en su casa, en el silencio y hasta en la locura. Bernarda anuncia a sus hijas que a causa del luto tendrán que vivir encerradas en su casa blanca: “Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas”,¹⁷ les dice, y su único entretenimiento será el de bordar el ajuar, ocupación que para la mayoría resulta tan absurda como para Sísifo cargar la piedra cuesta arriba ya que, sin dinero, ninguna podrá casarse, excepto Angustias, la mayor (de 39 años), la única que ha heredado dinero por ser hija de otro padre. “Esto tiene ser mujer”, dice Bernarda, a lo que Magdalena contesta: “Maldi-

¹³ F. García Lorca, “La casa de Bernarda Alba”, en *Obras completas*, t. II. México, Aguilar, 1991, p. 975.

¹⁴ *Ibid.*, p. 979.

¹⁵ *Ibid.*, p. 981.

¹⁶ *Ibid.*, p. 984.

¹⁷ *Ibid.*, p. 985.

tas sean las mujeres”.¹⁸ Todas saben que Pepe el Romano pretende casarse con Angustias por su dinero:

“Magdalena: Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría; pero viene por el dinero. Aunque Angustias es nuestra hermana, aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras”.¹⁹

En la estrecha geografía de la casa de Bernarda, la rabia y los celos se apoderan rápidamente de sus hijas sin que exista ninguna posibilidad de escapar a la madre y al qué dirán. Adela, la más joven, disputará a su hermana mayor ese hombre que representa para ella la única posibilidad de escape de la prisión materna: “No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!”²⁰

145

Aunque resulta que también otra de las hermanas, Martirio, desea al mismo hombre, probablemente más por la desesperante necesidad de huir de ese mundo del cual sólo el matrimonio parece ofrecer una salida, que por verdadero amor.

Pero Bernarda, quien pretende tener un control absoluto sobre la vida de sus hijas, no se da cuenta del conflicto que tiene lugar bajo su propio techo. Su soberbia y su orgullo le impiden enfrentar los problemas que ella misma ha provocado y está segura de que nada sucede: “No creo que ésta sea la ‘cosa muy grande que aquí pasa’. Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasa algún día, estate segura que no traspasará las paredes”.²¹

Sin embargo, las paredes de Bernarda pueden oír lo que sucede en el exterior, y a sus puertas llega el escándalo de una mujer soltera que tuvo un hijo:

Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras, pero unos perros con más corazón que muchas criaturas lo sacaron, y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.²²

Bernarda es tan dura o más que el resto del pueblo y, en una escena de terrible violencia, incita al asesinato de la muchacha por una falta que, como

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 997.

²⁰ *Ibid.*, p. 1000.

²¹ *Ibid.*, p. 1032.

²² *Ibid.*, p. 1038.

ya sospechamos, también ha cometido una de sus hijas. La gran ironía en esta obra es que Bernarda Alba, que cree que todo lo ve y todo lo sabe, no ha podido reconocer lo que para la vieja sirvienta es evidente: “No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos”.²³ Y esa ceguera, ese límite a su autoridad, la llevará a la impotencia frente al desenlace de los acontecimientos.

La escena final es muy parecida a la de *Bodas de sangre*: Adela discute con Martirio, defendiendo su deseo y el de Pepe y confesando su relación con él, dispuesta a todo para conseguir lo que quiere aunque tenga que enfrentar a su madre y al pueblo entero:

146

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbré, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.²⁴

Sólo que, en este caso, Martirio, la hermana despechada, hace creer a Adela que Bernarda ha matado a su amante, sin dejarle otra posibilidad (puesto que todo indica que está embarazada) que el suicidio. A pesar de todo, la actitud de Bernarda frente a sus hijas seguirá siendo la misma, nada ha cambiado:

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! [...] ¡A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!²⁵

La muerte, el silencio, la resignación, el encierro; éste parece ser el destino trágico de los personajes femeninos de Lorca, obligados a vivir una vida de servicio y de entrega a los otros, de obediencia y sacrificio. Aunque traten de rebelarse, su situación termina siendo grotesca en la medida en que, en realidad, no tienen alternativas, no tienen posibilidad de elección: Yerma mata al marido en un arranque de desesperación, la novia de *Bodas de sangre* tendrá que vivir con la culpa y la deshonra, y Adela, al no poder escapar y conociendo el castigo que le espera tiene que suicidarse. Sólo Rosita se resigna a ser una solterona triste y solitaria, y ése es quizá el peor de los finales para cualquier mujer en un mundo como el de García Lorca.

²³ *Ibid.*, p. 1051.

²⁴ *Ibid.*, pp. 1061-1062.

²⁵ *Ibid.*, p. 1066.