

# ¡OH NEGRO TORO DE PENAL!

María del Pilar Puig Mares  
Universidad Central de Venezuela

## RESUMEN

En *Bodas de Sangre*, mediante el recurso de la honra, Lorca se atreve a tocar uno de los misterios más insondables de lo femenino materno: su miedo y absoluto amor por el hijo concebido en carne mortal; su locura y furor, su lado oscuro. A todo esto nos acercamos con la cautela y temor necesarios, pues debemos vérnoslas con la madre Medea. También Eurípides tendrá la palabra en esta reflexión. Lorca y Eurípides nos transmitirán sus quimeras desde su profunda alma mediterránea; desde el lado femenino de esa alma.

PALABRAS CLAVE: literatura española, Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*, relación madre-hijo.

## ABSTRACT

This paper shows how Federico García Lorca uses honour as an agent to deal with one of the most inscrutable mysteries, the maternal feminine, the poet's dread for the son conceived in mortal flesh, his madness and furor, his dark side. We have approached this subject with the necessary caution and apprehension, since mother Medea is our counterpart. Euripides has a word to say in this reflection. Lorca and Euripides would convey their chimeras, sprung from a profound Mediterranean soul, from that soul's feminine side.

KEY WORDS: Spanish literature, Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, mother-son relationship.

Girasol de tu madre,  
espejo de la tierra.  
Que te pongan al pecho  
cruz de amargas adelfas.  
*Bodas de Sangre.*

Juan Larrea, como muchos otros estudiosos de Lorca, considera que el poeta y su obra guardan misteriosos y profundos lazos de comunión con el pueblo español y su esencia original, con los que sintoniza y comulga. De esta suerte, «lo absoluto poético» de Lorca surge, expresa y «...anima metafísicamente el fenómeno colectivo. Porque lo que hablaba por boca de García Lorca no era lo que entende-

mos generalmente por este concepto. Sólo a medias era la individualidad de García Lorca, puesto que ésta desempeñaba en buena parte el oficio de inconsciente instrumento expresivo. Hablaba una realidad superior, la esencia colectiva en cuya órbita se movía la persona misma del poeta [...] Ambos, Federico y el pueblo de España, se identifican en la muerte»<sup>1</sup>. *Bodas de Sangre* es, también, una elegía al dolor por la peor de las muertes. La que más duele. Es la tragedia de la muerte del hijo. El mediterráneo es trágico, es decir, cavila sus asuntos a través de esa particular manera conocida como *trágica*. Expresa sus complejos, horrores y miedos mediante vehículos oscuros, el Duende, por ejemplo, que no sabe hablar ni aparece si no ve posibilidad de muerte. Ese temple trágico forma un tejido muy tupido cuyas menuetas rendijas apenas permiten asomarse y entrever, para después balbucir algo sobre la tan dolorosa circunstancia a la que ahora trataremos de acercarnos, la cual recrean con similar espanto Eurípides o Lorca, y es tema que las mujeres —con razón— preferimos evadir.

En estas páginas que, confieso, no sé cómo comenzar, quiero tratar el tema del hijo muerto, a la luz de una pena de Lorca: lo que se ha llamado su «complejo de infecundidad», relacionado obviamente con la cualidad homosexual de su persona. Sobre este carácter del poeta se ha hablado demasiado, y, muchas veces, mal; por una parte la burla peyorativa y mordaz, por otra, la exaltación sin medida; casi siempre resalta la trivialidad, la causalidad o la reducción. Sin duda es un tema difícil y se presta a todas estas posturas. Deseo, sin embargo, acercarme a él sobre todo con el respeto a que obliga el amor que sentimos por los *nuestrros*, por quienes generosamente nos enseñaron a vivir y comprender de una determinada manera.

En lo que a su historia personal se refiere, los años entre 1929 y 1931 fueron para Lorca difíciles y dolorosos: luchas consigo mismo, rechazos, reconocimiento, aceptación y repudio de su persona y realidad; además, según informan sus amigos de entonces, conflictos provenientes de ciertos presentimientos a los que «puede obedecer esa pesadilla que a partir de 1929 se convierte en la segunda naturaleza de García Lorca, esa obsesiva exaltación sangrienta que le lleva a escribir *Bodas de Sangre*, en que tan hondas analogías se encuentran con la tragedia española»<sup>2</sup>, con la

---

\* Estas páginas son parte del último capítulo de mi trabajo *Madres en literatura española: Eros, honor y muerte*, el cual se inicia con el estudio de la lírica tradicional donde aparece una madre afectuosa y comprensiva con la situación vital de la hija enamorada; pasa luego a la picaresca y al teatro áureo y cierra con el estudio de las figuras maternas de la trilogía trágica lorquiana, conformado por tres subcapítulos: «¡Bernarda! ¡Déjame salir!»; «*Yerma*: 'pido un hijo que sufrir' (pero legítimo)» y el presente. Uno de nuestros postulados consiste en que a medida que ciertos patrones sociales se rigidizan, el personaje de la madre se ausenta de la literatura o aparece de manera muy torcida. Aquí, como se verá, se pretende ahondar en lo oscuro del arquetipo materno.

<sup>1</sup> Juan LARREA, «Asesinado por el cielo» en *Trece de nieve*, núms. 1-2, diciembre 1976: 119.

<sup>2</sup> *Ibidem*: 121. No nos ocuparemos ahora de coincidencias histórico-políticas y personales, las dejaremos a un lado para preferir aquellos otros asuntos más íntimos de la obra de Lorca y que, a nuestro juicio, se filtran a su quehacer y concentran la nuez de su personalidad poética.

manera española de sentir la tragedia. Estas analogías de las que aquí se habla, se establecen a través de la sangre (la muerte) y de la especial realidad del poeta, con la cual trataba dolorosamente de avenirse, pero cuya personalidad estaba signada «por su complejo de infecundidad»; indudablemente, la aceptación de sus peculiares inclinaciones eróticas obligaba al poeta, como a Yerma, a ahogar al hijo ni siquiera engendrado. José Ángel Valente dedica a tan genuina pena de Lorca un hermoso y emocionado escrito, «Pez luna», en el cual el poeta y crítico no sólo se interesa en el conflicto con comprensión y conocimiento, sino que lo hace con impecable elegancia y continua alusión a la obra casi como única vía para conocer cuánto por esta causa sufría el poeta, qué honduras de su ser martirizaba y hasta dónde incidía la problemática vital y humana del hombre en el trabajo creativo. Igualmente aprecia el crítico cómo en realidad para Lorca «el eros homosexual no encontraría más nota específica [¿o más reproche?] que la imposibilidad del engendramiento»<sup>3</sup>. Este motivo, como cualquier otro, puede ser experimentado por cada sujeto de muy diferentes maneras, incluso la completa indiferencia; pero nuestro poeta lo vivenció de modo verdaderamente trágico, como su obra revela a cada paso: el tema de la infecundidad, el hijo imposible, reviste en la obra lorquiana carácter vital, le dedica constante, creciente e imperiosa reflexión; además, data de muy temprano, como apuntan estos versos de 1917.

Mi templo está lejano  
y mi rosa marchita.  
La carabela negra  
de la sexualidad  
va sin velos ni remos  
con Venus Afroditá  
hacia el reino sin nombre  
de la esterilidad<sup>4</sup>.

De este modo, según sugiere Valente, en la homoerótica habría también que apreciar su carácter de doble lucha para lograr recuperar parte de lo que tiene negado, y se afilia a la necesidad de reflexión de la persona, porque, como se sabe, *lo idéntico no hace conciencia*. Cuando esta lucha ocurre al interior de un hombre inteligente y con emociones que demandan atención, puede convertirse en rito continuo, incluso verdadera obsesión o hasta el entendimiento de que

La maldición original estaría así en la escisión misma, cuando las dos mitades escindidas no se complementan y el eros es opción de lo igual por lo igual, que

---

<sup>3</sup> José Ángel VALENTE, «Pez luna» en *Trece de nieve*, núms. 1-2, diciembre 1976: 200.

<sup>4</sup> Félix J. RÍOS, «Federico García Lorca: la creación de un personaje» en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 18, 2000: 377. Esta interesante y poco conocida composición de Lorca aparece en Federico GARCÍA LORCA, *Obras completas IV. Primeros escritos*, ed. de Miguel García Posada, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1997: 221.

aloja sin embargo, por analogía con el universo, la incisiva nostalgia de la germinación<sup>5</sup>.

Quienes conocieron a Lorca confirman la intuición que se hace en todo lector del poeta, por poco prevenido que esté al respecto, de apreciar cuánto podía aterrorar al hombre histórico y social que fue Federico García Lorca toda negación de futuro por muerte o infecundidad: temía el dejar de ser absolutamente; temía la muerte, la muerte radical, con toda su vida («no quiero verla, no» dice de cien maneras); temía con igual furia la muerte física individual y la supresión de continuación a través de la sangre del hijo. Sus quimeras al respecto hablan de conflictos abismales. Por una parte la procreación como fantasía, no solamente posible, sino realizada por el sujeto: «Yo tenía un hijo que se llamaba Juan». Por otra, la fantasía realizada, sí, pero también acabada; el copretérito del verbo no ofrece dudas. Además, en los versos siguientes de la misma composición, el «yo» particular se transforma en un «él» universal, por tanto impersonal: «El tenía un hijo», como si fueran muchos, millones de «él», los pobres hombres que se quedan sin hijo, sin futuro y sin permanencia. En la «Canción Inútil» (qué sugerente título) dice patéticamente:

Yo.  
¡Solo yo!  
Labrando la bandeja  
donde no irá mi cabeza.  
¡Solo yo!

Es el sentir de quien se ve a sí mismo como una «Verde rama exenta / de ritmo y de pájaro» («El espejo engañoso»).

Valente también aprecia cómo el llanto por el niño muerto —tan abundante en el poeta— jamás aparece «sin su contrapunto absoluto, el llanto por el niño no engendrado»<sup>6</sup>, que es una «Doble muerte». Incluso,

El primer gran llanto por lo estéril que en la obra de Lorca se oye no es llanto de mujer, sino de hombre:

*Joven: Sí, mi hijo:  
donde llegan y se juntan  
pájaros de sueño loco  
y jazmines de cordura.  
(angustiado) ¿Y si mi niño no llega?*

Y todavía en el acto tercero, cuando ya todos los tiempos dibujan el de la muerte como solo destino, se oye el llanto por el no engendramiento:

---

<sup>5</sup> José Ángel VALENTE, *op. cit.*: 200.

<sup>6</sup> *Ibidem*: 194.

*Joven: Sí, mi hijo. Corre por dentro de mí, como una hormiga sola dentro de una caja cerrada. Un poco de luz para mi hijo. Por favor. Es tan pequeño... Aplasta las naricillas en el cristal de mi corazón y, sin embargo, no tiene aire*<sup>7</sup>.

El paralelismo con *Yerma* es innegable; sin embargo, hay en estas quejas una ternura —paradójicamente viril— ausente en el personaje de Yerma, cuya queja, nos parece al menos, tiene un mayor componente artificioso e histérico, el cual, como ocurre con esa cierta inadecuación entre argumento y tema real en *Yerma*, puede deberse «al desplazamiento argumental del llanto por lo estéril (manifiestamente condicionado por la relación homosexual)»; sin embargo, habría que entender, según aprecia Robert Brunstein, citado por Valente, que «Yerma no es portadora de un drama femenino. No llora llanto de mujer»<sup>8</sup>. Y sí, es cierto, porque cuando Yerma llora su maternidad imposible, no logra cautivar la simpatía ni la piedad de las mujeres-madres, mientras que los sollozos del Joven, conmueven. El mismo anhelo que feminiza y humedece al joven, convierte a Yerma en «machorra» y reseca. En el soneto «Adán», de *Primeras Canciones*, una recién parida gime de alegría por «la luz que viene» con la leche a sus pechos, mientras un

Adán sueña en la fiebre de la arcilla  
un niño que se acerca galopando  
por el doble latir de su mejilla.

Este Adán sueña en la arcilla, crea en la arcilla, pero le falta *algo* para dar vida a su sueño; ese algo y su nostalgia se le queda en el alma y se hace pena de ausencia. En el segundo terceto aparece otro Adán, más «oscuro», pero paradójicamente su figura y su cuerpo no son de hombre, tampoco de indudable mujer, es de calidad ambigua y yerma, hasta peligrosa, es una

neutra luna de piedra sin semilla  
donde el niño de luz se irá quemando.

Muy a despecho de cualquier posible interpretación antifeminista de estos versos, que trate de ver ironía o desprecio por la mujer como tal, es decir, por la que puede concebir y no lo hace o si lo hace traiciona malignamente su naturaleza e instinto, al estilo de Bernarda, creo que sería mejor preguntarnos a través de qué ocultas venas puede Lorca comprender los oscuros sentimientos femeninos, correspondientes con la secreta órbita de lo primigenio maternal y sus polos contrarios: la vida y la muerte.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*: 194-195. Las citas corresponden a *Así que pasen cinco años*, obra que a juicio del estudioso resulta clave para el entendimiento «de lo que aquí se siente como tema mayor de cuanto en esta voz, o en estos territorios de sumergida pena, llora».

<sup>8</sup> *Ibidem*: 199.



Personalmente, me asusta y conmueve la emoción y verdad con que el poeta puede recrear la imagen del corazón y del cuerpo todo de la *madre* (no importa la persona que ésta sea) como urna del hijo, sitio donde ha quedado grabado e imborrable su recuerdo e imagen. En la lírica tradicional de voz femenina, la cantiga de amigo, nos llama la atención la maravilla que ocurre en el alma del poeta cuya necesidad por comprender el amor, y su misma emoción, lo lleva a adoptar para sí voz de niña enamorada, ¿qué podremos decir ahora del esfuerzo emocional que requiere hacer el poeta para comprender la negación de futuro por infecundidad y la muerte del hijo propio, desde su lado más oscuro, desde su feminidad de hombre? El llanto por el no nacido puede tener en ocasiones mucho de postizo o histérico (el caso de Yerma), el llanto por el vivo que muere, no. El llanto por el que se ha perdido es un sentir que punza las entrañas. El caso que nos interesa resaltar no es sólo mostrar cómo Lorca puede sufrir muy plenamente la realidad de la infecundidad, lo cual sería relativamente sencillo tratándose de un hombre de temperamento sensible y acuciado por su problemática homosexual; nos interesa acercarnos a su manera femenina y maternal de padecer la muerte del hijo, porque en *Bodas de Sangre* lo padece en el propio cuerpo de la Madre.

Seguramente el imaginario «madre», igual que cualquier otro concepto humano, está sujeto a evolución y cambios históricos, geográficos y culturales, pero también es seguro que alberga imágenes, emociones y sentires que trascienden tiempo y espacio, y forman ese *algo* que llamamos misterio. Está contenido en palabras como las siguientes, todas impecablemente femeninas:

La mujer concibe [...] Ahora es madre, es y será madre aunque el hijo muera, aunque todos sus hijos mueran porque en un momento dado cargó al hijo bajo su corazón y no se irá de su corazón nunca más, ni siquiera cuando esté muerto. De todo esto el hombre no sabe [...] El hombre no puede saber nada. Solamente una mujer puede saberlo y hablar de esto<sup>9</sup>.

Hécuba, la ilustre madre de tantos hijos, pronuncia estas limpias palabras al dictado de Eurípides: «No fuiste tú, hijo mío: soy yo, la anciana ya rendida y en tierra extraña y sin hijos, la que ha de sepultarte [...] ¿de qué sirvió mi anhelo de acariciarte»<sup>10</sup>, luego continuadas por Lorca: «¿No hay nadie aquí? Debía contestarme mi hijo. Pero mi hijo es ya un brazado de flores secas. Mi hijo es ya una voz oscura detrás de los montes [...] Hemos de pasar días terribles. No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay!»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> En Fernando RISQUES, *Aproximación a la feminidad*, haciendo cita de Leo Frobenius en *Monumenta Africana*, donde reproduce estas palabras de «una noble abisinia».

<sup>10</sup> EURÍPIDES, «Las Troyanas», en *Las diecinueve tragedias*. Versión directa del griego de Ángel María GARIBAY, Editorial Porrúa, México, 1978: 259-284. (Siempre citaré por esta edición).

<sup>11</sup> Federico GARCÍA LORCA, «Bodas de Sangre», en *Obras Completas*, Editorial Aguilar, Madrid, 1967: 1.171-1.272. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén y epílogo de Vicente Aleixandre. (Siempre citaré por esta edición).

En *Bodas de Sangre* a la mujer que así se queja se le da el nombre genérico de Madre, con lo cual se hace de ella un *tipo*, en el mejor sentido del concepto. Un *tipo* irreprochablemente natural y genuino, auténtico y posible producto de una historia. Su imagen y las palabras con que el personaje revela su sufrir y el debatirse entre opuestos horribles, se afilian a profundidades psíquicas y culturales tan complejas y plurales que ya abismaban a Eurípides, tanto como para verse obligado a reflexionar sobre ello mediante la creación de madres de extraordinarias facetas.

Estos poetas reflexionan acerca de la pena oculta de la maternidad porque saben que las madres

Todas piensan lo mismo,  
todas llevan  
un secreto profundo que meditan<sup>12</sup>.

La relación de la madre con sus hijos tiene mil recovecos, complejidades que van de lo positivo absoluto a lo negativo también absoluto, es claramente proteica; sin embargo, el núcleo del sentimiento, al menos cuando no ha sido contaminado plenamente con morbos negativos, parece no haber variado a lo largo de la historia ni a lo ancho de las culturas. Homero presta a Tetis una humanidad de sabor más cotidiano del otorgado a cualquier otro dios o diosa cuando hace que la «divina madre» se queje de su suerte, pues esa suerte suya está fundida con la de hijo: es una sola. Tetis se queja de la «determinación»; cuando le recuerda a Aquiles «Con mal destino te he engendrado», además, le está diciendo que al darlo a luz, obligadamente se lo entregó a la «ruinosa», «poderosa Moira»:

El momento de la separación definitiva y contraria a la ley natural que antepone la muerte de la madre a la de su hijo, es el que mejor revela la intensidad de los lazos que los unen, la intensidad de ese amor por los hijos «común a la raza femenina»<sup>13</sup>.

La presencia de los niños muertos y la piedad y el horror que suscita la imagen del «niño y su agonía, frente a frente» («Casida del herido por el agua»), unida a la negación de futuro, es decir, la negación de la vida, al imponerse el triunfo absoluto de la muerte horrenda y temida, es una constante en la obra de Lorca, una preocupación jamás distraída. Creo, además, que se equilibran perfectamente los lamentos por el no nacido —el complejo de infecundidad— con el llanto por el niño muerto, un llanto que viene siempre desde lo maternal. Creo, pues, que en este asunto los complejos personales —la homosexualidad— es más bien un muy significativo complemento pero no una obligada ni exclusiva determinante de

---

<sup>12</sup> Federico GARCÍA LORCA, «Espigas» de *Libro de Poemas* en *Obras Completas*, op. cit.: 270.

<sup>13</sup> Ana IRIARTE, «Ser madre en la cuna de la democracia o el valor de la paternidad», en Silvia TURBERT (Ed.) *Figuras de la madre*, Ediciones Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, Col. Feminismos, Madrid, 1996: 81.

la sensibilidad de Lorca y de sus reflexiones sobre lo femenino maternal. Si así fuera, su «envidia» por el «eros germinativo» acaso lo llevara a imaginar, alguna vez al menos, el triunfo del fruto del amor fecundo; sin embargo, «Todas las tardes se muere un niño» («Gacela del niño muerto»). Entendemos aquí que Lorca, como Homero a través de Tetis, llora la evidencia de que la muerte, la horrenda muerte, necesita para tener ser y hacerse posible, del primer triunfo de la vida y del eros germinativo, cumplidos en la concepción y el nacimiento.

Pensemos por un momento en nuestro personaje, la Madre del Novio, una mujer «decente» que gustó de un hombre y éste de ella, que satisfizo, además, todos los respetos sociales antes de entregarse a él. Ese hombre fue su marido, con el cual cumplió el rito primigenio del «eros germinativo», de donde surgió la mujer-madre. Tal vez habría sido una alegría para el poeta retratar el triunfo de la familia sagrada, sin embargo... ocurre la muerte del hijo, de los hijos y del hombre. Se acaba la vida. Entonces, a Lorca le sale el grito de lo más oscuro. De la pena pena.

Aunque el sentimiento de piedad al que incitan los hijos que se han quedado «con los ojillos cerrados» y las mujeres que los lloran, habla de realidades psíquicas universales, para nuestros fines habremos de ceñirlo, al menos en cuanto a la expresión de su estilo se refiere, al ámbito mediterráneo, y aun, en ocasiones, singularizarlo de modo que nos alcance a lejanos tiempos de la historia y del alma «remotísima de la tierra hispánica», para decirlo con palabras de Aleixandre, donde Federico se hundía «en busca de esta sabiduría que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado [...] ¡Qué viejo, qué viejo, qué antiguo, qué fabuloso y mítico»<sup>14</sup>.

Seguramente, estas cualidades posibilitaban a Lorca el acceso al alma femenina, en especial la de su cultura, al alma de la mujer que es madre, y hacerse con sus misterios para juntar al de ella su propio sollozo, su llanto y su grito:

¡Ay, dolor de nieve,  
caballo del alba!  
¡No vengas! Detente,  
cierra la ventana  
con ramas de sueños,  
y sueño de ramas.  
Mi niño se duerme.  
Mi niño descansa<sup>15</sup>.

En la clara penumbra característica de las casas españolas se oye, dicha por una voz fuerte de hombre, la palabra «Madre», a la que responde la de una mujer

<sup>14</sup> Vicente ALEIXANDRE, «Federico», en *Federico García Lorca. Obras Completas*, op. cit.: 1829.

<sup>15</sup> Indudablemente, en esta nana de *Bodas de Sangre*, el caballo es portador de muerte. Lleva las crines heladas y «dentro de los ojos / un puñal de plata», no es por una simpleza, pues, que la mujer al cantar la nana a su niño para dormirlo, trate de impedirle la llegada.



mayor. Son madre e hijo, claro está, y van a conversar, como suelen, sobre la muerte de los hombres de la familia, «dos hombres que eran dos geranios», el marido y el hijo mayor. Las palabras de la Madre van revelando entremezclados asuntos: la venganza, el rencor, las alusiones al cuchillo matador, y el amor que este hijo que le queda vivo siente por una mujer. Se ve de inmediato que la Madre está loca por su hijo: es el único hombre que le queda, su orgullo legítimo de mujer, por eso trata de cuidarlo, por eso le dice «no quisiera que salieras al campo», y preferiría que fuera mujer, porque ellas no salen y bordan «cenefas y perritos de lana». Desde el primer momento se anuncia el temor por la siempre posible pérdida definitiva del hijo: «¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que..., que no quisiera que salieras al campo».

Los juegos, de leve picardía, entre madre e hijo transmiten el inmenso amor, la confianza y la necesidad de uno por el otro:

Novio: (*Coge de un brazo a la Madre y ríe*):  
Madre, ¿y si yo la llevara conmigo a las viñas.

Madre:  
¿Qué hace en las viñas una vieja? ¿Me ibas a meter debajo de los pámpanos?  
[...]  
Tu padre sí que me llevaba. Eso es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.

Lorca acostumbra presentar en su teatro mujeres que desprecian profundamente a los hombres (Yerma, Bernarda), las cuales, sin embargo, se afilian a los más rígidos valores masculinos, y hasta revelan en su cuerpo rasgos viriles. Estas mujeres son secas de cuerpo y alma. Otras mujeres lorquianas, contrariamente a aquéllas, hablan de los hombres con fruición, golosamente, como si quisieran comérselos: La Poncia, María Josefa y las hijas de Bernarda, las Lavanderas de *Yerma* o la Vieja Pagana; pero aquí, en *Bodas de Sangre*, esta fruición comienza por la propia Madre del Novio y sigue en las criadas y la muchacha de la tienda; generalmente, estas mujeres al desear al hombre asocian su deseo sexual por el hombre atractivo con la procreación, aunque no porque quepa entre sus consideraciones la categoría de pecado y se acojan a la necesidad —y mandato bíblico— de la procreación para justificar la sexualidad, sino por vivir como cosa muy natural el binomio inseparable sexualidad-procreación, para el cual, si es bien entendido, las categorías morales son elementos ordenadores del vivir humano y no meros frenos represivos.

Significativamente, en *Bodas de Sangre* la Madre habla de la sexualidad y la germinación, haciendo referencia a la suya propia y la del hijo, con naturalidad y alegría, tratando el asunto como una sola realidad muy bien asentada en el vivir. Igualmente hay que notar que la pasión de la Novia por Leonardo es de otro sesgo. Es pasión pura y nada más. La Novia asocia la fecundación y la maternidad con el Novio (futuro marido), el cual es para ella como «un poquito de agua» de quien espera «hijos, tierra, salud»; mientras Leonardo es «un río oscuro», es decir, una pasión que la arrastra con fuerza: «escarcha» sobre sus «heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego». Para ella, Leonardo es el hombre



mismo: «ese hombre» y no «un hombre». Ni recurso ni solución. Es el amor y la pasión exentos de fecundación ni obligaciones sociales; refiere al tema literario del amor pasión, tan característicamente marginal como auténtico. Leonardo es un hombre real, un cuerpo cierto, ni una quimera ni una imagen deseada, estilizada o idealizada, como es el caso de los segadores (hombres anónimos) que pasan delante de la casa de Bernarda y cuya estampa recibe los halagos y deseo de todas estas mujeres que dilatan sus fantasías eróticas como si fueran un anhelo inalcanzable; incluso la Poncia, a pesar del realismo pragmático que revela su particular conocimiento de la vida, también se deleita en la fantasía.

La Novia, sin embargo, proyecta las fantasías eróticas que otros personajes asocian con lo impersonal (los segadores, por ejemplo) en un hombre determinado, pero no entiende, como sí hizo la Madre, que ese hombre podría satisfacer igualmente las demandas sociales. Casi podríamos afirmar que la tragedia personal de la Novia tiene su base en esta escisión, en la imposibilidad de adecuar erótica y procreación. Un proceso similar, aunque de dirección opuesta al sufrido por Yerma. El caso es que en ambas mujeres ocurre la destrucción. Además, es característica del amor pasión su olvido, su casi desprecio, de los cánones sociales.

Lorca se empeña en diferenciar muy claramente los terrenos de la pasión de los de la fecundidad y la reproducción, aunque en ocasiones, como sucede en esta obra, quiere acercarlos, siguiendo la imagen que da el Padre de la Novia cuando habla de las tierras fértiles del Novio y de las tierras de secano que heredará la Novia, las cuales se encuentran muy separadas y quisiera juntarlas, «¡que junto es una hermosura!». Pero habrá de lamentar el diferente cauce por donde discurren los deseos del sujeto y el destino. O la naturaleza e inclinación y los deberes. Lorca, como el Juan de *Yerma*, sabe que una cosa es «la cabeza y otra es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda».

La Vieja Pagana elogiaba a los hombres de la casta de Yerma por haber sido todos «padres de cien hijos», y por no serlo despreciaba a Juan y su gente. Ahora la Madre, tan contenta con su hijo al verlo enamorado y con necesidad de mujer, es decir, al verlo *hecho un hombre*, lo primero que hace es recordarle la calidad de la casta a que pertenece: buena casta y buena sangre: «Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo». Porque la Madre cree que la Novia quiere y desea a su hijo, como había sucedido con ella misma y su marido, donde se había cumplido con todas las esferas del vivir, *como debe ser*. Y por eso los hijos vienen en alegría y abundancia. La constante, pues, es que sólo son verdaderos hombres los que parecen toros fecundos, cualidad que en parte de la imaginación lorquiana cautiva y arrastra a la mujer (aunque no a la Novia). En líneas generales, la erótica, la fuerza sexual y la atracción entre los sexos, muy pocas veces son entendidas en las tragedias lorquianas sólo como pasiones, sino a través de la fecundidad, o como vías para que ésta se realice.

No podemos confundir la idea anterior con la objetivación de la persona y la erótica que subyace en *Yerma*, porque visto desde este ángulo, vamos cerrando el círculo de lo que podríamos considerar la vida armónica de las personas: la pareja formada por hombre y mujer que se gustan y quieren y los hijos que de ellos —sus gustos y cariño— provienen. La Madre apunta a esto cuando habla de su propio





marido: un hombre que le «olía a clavel» y la llevaba a las viñas, pero al que sólo pudo «disfrutar tres años escasos». Aquí la madre reivindica una clase de erótica que tiene que ver con el individuo en tanto miembro de una familia que se sucede en el tiempo, lo cual le da contextura al sujeto, y a la vez lo hace ocupar un sitio en su mundo y vivir en armonía con él. Este hombre, a través de cuya savia se perpetuará la estirpe, es «Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...». La alusión del autor a la propiedad por herencia de viñas y olivares creo que puede ser así entendida, porque de lo contrario sería innecesaria. El caso es que tan legítimo orden natural, social y personal, tan sencillo contenido vital, puede ser truncado fácilmente con tal de que la pasión no se adecue a los órdenes establecidos y aceptados, como ocurre con la pasión de la Novia por Leonardo, quien se ha casado con otra mujer queriendo a la Novia y ella a él.

La pareja Leonardo-Novia, al ser arrastrada por la pasión, debe cumplir un destino trágico, de otro modo no podría entenderse que la Novia dejara a Leonardo sólo por considerarlo poco para ella. El lo afirma claramente: «Dos bueyes y una mala choza son casi nada. Esa es la espina». Porque este destino trágico comienza a forjarse a partir del orgullo y de una actitud conformista de la joven, que como Yerma no se atrevió a enfrentarse al mundo casándose con un hombre económicamente inferior. La Novia lo despreció por su poca fortuna, es decir, lo apartó de sí por una mezquindad, algo que no tiene que ver con el gusto del sujeto, ni con lo que éste es, pero vence y prodiga no sólo la infelicidad sino la tragedia. Además, él tampoco se impuso, por eso se reprocha no haberla raptado, sino que casó con otra a impulsos del despecho: «Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; pero ¡siempre hay culpa!». Así, pues, la Novia y Leonardo —como Víctor y Yerma— tampoco logran integrar esa «pareja perfecta» de erotismo y procreación que parece anhelar el autor. Y tiene negada. Igual que tiene negada otra posibilidad: la de vivir al margen de lo social. En su tiempo y en su lugar Lorca no tiene salida.

El hijo quiere casarse, su madre comprende la necesidad que un hombre joven y de «buena casta», «un hombre, que es un toro», como su hijo, tiene de una mujer, que, además, sea «buena». La importancia dada por la Madre al contenido erótico del hijo se refleja en los regalos de cada uno para la Novia; la Madre le regala unos «pendientes de azófar» y el hijo «unas medias caladas», es decir, lo que corresponde a cada cual. Del valor erótico de las medias nos da razón la continua mención de ellas y el deseo de todos por verlas. Así se aprecia en la Criada de la Novia que parece vivir a través de la joven la erótica que ya tiene negada (otra constante en la obra de Lorca) o en la Muchacha que lleva a casa de Leonardo la noticia de la compra de las medias: «¡Ay, qué medias! [...] una golondrina aquí (*Señala el tobillo*), un barco aquí (*Señala la pantorrilla*) y aquí una rosa (*Señala el muslo*) [...] ¡Todo en seda!».

Pero un mal presentimiento acecha a la Madre cuando nombra a la Novia, y es algo más que el temor a quedarse sola cuando el hijo tome mujer y se vaya de casa. Este temor podría ser conjurado porque los hombres y las mujeres deben



juntarse, sólo así vendrán los nietos, y las nietas con quienes bordará y, luego, le cerrarán los ojos. A esto se le llama «ley de vida». Pero siente la Madre el temor de quedarse sola para siempre. Este presentimiento la asalta cada vez que nombra a la Novia, aun antes de conocerla: «Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? [...] y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente».

La Madre necesita saber cómo es la Novia, y le parece que la mejor vía es enterarse de qué clase de mujer fue su madre: «siento no saber cómo fue su madre»; por eso, cuando la visita la Vecina, enseguida le pregunta por aquella mujer. La respuesta es clara: «Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido [...] Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa». Mal le pinta a la Madre el asunto porque ella quisiera para su hijo una mujer de fama tan limpia como la de un cardo «que ninguna persona los nombra y pinchan si llega el momento». Indudablemente, la escena nos dice que la virtud de la mujer se transmite por vía del linaje femenino, para comprobarlo basta citar las palabras de la Madre cuando se comprueba la huida de la Novia con Leonardo, espontáneamente le sale la recriminación: «Planta de mala madre».

Respecto a las formas típicas y adecuadas de los diferentes comportamientos femeninos, ajustados a cada situación de la mujer: soltera, casada o viuda, en esta pieza también el autor diseña situaciones extremas y ejemplares, ideales, para cada caso, aunque llevadas a sus límites más rígidos y perniciosos, y siempre referidas a la sexualidad. Acerca de las solteras tenemos bastante con las hijas de Bernarda. A la Novia la futura suegra la instruye en estos términos: «¿Tú sabes lo que es casarse, criatura? [...] Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás». Palabras suficientes para quitarle las ganas hasta a la más enamorada, pero debemos suponer, por ahora al menos, que son pronunciadas bajo la creencia de que la Novia está tan prendada del futuro marido como para rendirle el homenaje de su libertad. Porque el Novio ratifica: «¿Es que hace falta otra cosa?». La Novia ya sabe cuál es su obligación.

La mujer decente no debe mirar más que a un solo hombre, y cuando éste falta, a ninguno. Así hizo la Madre del Novio y lo dice con orgullo para que todos lo reconozcan: «Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está». Lo mismo dice la Suegra a la mujer de Leonardo tras la muerte de éste:

Valiente y sola en tu casa.  
A envejecer y a llorar.  
Pero la puerta cerrada.  
[...]  
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.

La mujer al actuar así demuestra cuán honrada es y, por ende, cuánta honra merece, porque tal comportamiento de la mujer que ha quedado viuda es altamente apreciado en la cultura mediterránea, incluso hasta hoy.

También en *Bodas de Sangre* el sentimiento de la honra y el cumplimiento a ultranza del compromiso social sigue socavándolo todo, alienando al sujeto y haciéndole padecer sin compasión. Pero igualmente debemos considerar, insistimos en ello, que no hace Lorca propaganda para lograr la abolición de tan arraigado concepto del honor, lo sabe demasiado original y precioso; critica, eso sí, y con toda razón, sus excesos, como en su momento hicieran los autores del Siglo de Oro, todos convencidos de que en lo tocante al honor «El deseo excesivo e incontrolado de realizar el ideal puede conducir a veces a consecuencias opuestas a las buscadas»<sup>16</sup>. Los poetas sensibles e inteligentes discurren sobre el asunto con sutileza.

Lorca patentiza a cada paso el ensañamiento del mundo social contra las alegrías del individuo. Es revelador al respecto la actitud del padre de la Novia, el cual siente por la hija un inmenso amor; ella es toda su alegría y orgullo, hasta su misma razón de ser: «Qué te digo de mi hija. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clases de bordados y puede cortar una maroma con los dientes». Sin embargo, cuando comprueba que la hija se ha deshonrado al huir con Leonardo, dice tímidamente: «No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe». Con lo cual está diciendo que la prefiere muerta y no deshonrada. ¡Pero con cuánto dolor lo dice! Qué distinto el sentir emocionado y doloroso de este hombre deshecho por el sufrimiento a la frialdad transmitida por los versos con que Calderón, en *El pintor de su deshonra*<sup>17</sup>, muestra cuán desalmada puede llegar a ser la exigencia social de la honra. Dice don Pedro, padre de Serafina, injustamente muerta por su marido a causa de sospechas, no de certezas:

Aunque mi sangre derrame,  
Más que ofendido, obligado  
Me deja, y he de ampararle.

Y el padre de don Álvaro, igualmente muerto por don Juan, da sin ningún dolor, la medida y justificación de lo ocurrido:

Lo mismo digo yo, puesto  
Que aunque a mi hijo me mate,  
Quien venga su honor no ofende.

---

<sup>16</sup> Abou A.M. ZEID, «Honor y vergüenza entre los beduinos de Egipto», en J.G. PERISTIANY et al., *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona: Labor, 1968. Título original: *Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, p. 238.

<sup>17</sup> En *Obras completas (Dramas)*, Madrid: Aguilar, 1945, Edición de Luis Astrana Marín, p. 578.





Si Calderón denuncia la inclemencia de las almas incapaces de comprender, perdonar o amar, y cómo tal incapacidad parece inmunizarlos contra el dolor, Lorca revela en *Bodas de Sangre* los dolores que el compromiso social puede causar incluso aunque no venza sobre el sentimiento amoroso; incluso la pena se encona y hierde con más aspereza precisamente porque no lo vence.

Lorca teje una finísima puntilla al hacer que la Novia quede viuda, deshonorada y virgen. En estas extrañas condiciones se le acerca a la Madre del Novio buscando la muerte y la expiación. Debemos atender a la evidencia de que en este caso la virginidad conservada físicamente no impide la deshonor ni el deshonor ni la traición, porque no garantiza la inocencia; igualmente, aunque nunca se ha entregado físicamente al Novio, se le debe considerar su mujer; pero el no haberse entregado a Leonardo no reduce la afrenta. En este terreno importa la voluntad de ejecutar el acto, casi más que el acto en sí:

Las intenciones son, sin embargo, muy importantes para establecer el honor, en la medida en que muestran el sentimiento y carácter de que deriva el honor en cuanto conducta. Manifestar intenciones deshonorosas es deshonorarse, independientemente de los hechos que resulten de la intención<sup>18</sup>.

No deja de ser chocante que la Novia se plante frente a la mujer que ha perdido al hijo por su causa, sólo para gritarle que ella es «Honrada, honrada como una niña recién nacida». Son asuntos sin correspondencia, porque ante la tragedia de la muerte del hijo las razones de la Novia son una nimiedad. Tiene razón la Madre al contestar «¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte?». Ella sabe cuál ha sido la «intención» de la Novia, sólo eso vale; sus excusas son torpes y producen el efecto contrario al perseguido:

[...] cuando se ofrecen excusas, éstas toman normalmente la forma de una negación de que hubiera intención de ofender [...] Así puede verse que si el honor se establece o impugna por medio de la conducta física es porque en esa conducta se ponen de manifiesto ciertas intenciones, es decir, porque las intenciones están necesariamente implícitas en la conducta. Mantener que uno no tenía la intención que tenía, es algo que requiere cierta indulgencia de parte del que recibe las excusas; una indulgencia que no puede ser concedida si éste ha sido seriamente afrentado; porque, en asuntos de honor, las acciones hablan más inequívocamente que las palabras<sup>19</sup>.

La Novia, al deshonorarse, ha perdido su identidad social: ya no es. Para volver a ser debe reparar su afrenta con la propia muerte (en la disposición de los acontecimientos, el autor le ha negado cualquier otra posibilidad), que pide sea ejecutada por la Madre del Novio, la más ofendida. Sin embargo, la afrenta contra

---

<sup>18</sup> Julian PITT-RIVERS, «Honor y categoría social», en J.G. PERISTIANY *et al.*, *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, *op. cit.*: 26.

<sup>19</sup> *Ibidem.*: 27.

la Madre es irreparable porque es dolor-dolor. Para la Madre, después de ese día, el mundo está vacío, por eso no le importa «nada de nada». Sin embargo, dejar viva a la Novia es también una forma de venganza. Pero, el padre que tanto la quiere, ¿qué hará el padre?

La Madre también se venga de que la Novia no haya querido a su hijo y se lo haya despreciado a favor de otro.

En *Yerma* se puede apreciar cómo el hijo se constituye en el propio honor de la mujer, por lo cual su ausencia la hace sentir «ofendida y rebajada hasta lo último». Imaginemos lo que puede ocurrir con la Madre del Novio cuyo hijo no es una quimera sino una amada y preciosa realidad. No sabemos el nombre de ese personaje que su autor reconoce sólo como La Madre; entonces, si deja de serlo, deja de ser, puede decir como aquel pobre padre del «Romance Sonámbulo»: «pero yo ya no soy yo / ni mi casa es ya mi casa».

Así pues, en *Bodas de Sangre* Lorca se atreve a dar entrada a un sentimiento materno muy poco revelado, por muy temido. Se trata del constante temor de las madres a perder a sus hijos, lo cual les genera una angustia insoportable. Yerma, a su manera enferma, ha revelado cómo la madre es capaz de soportar por sus hijos cualquier sufrimiento:

Aunque ya supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón.

La Madre de *Bodas de Sangre* da el tono sano del sufrimiento e inquietudes que engendra la maternidad, pero también del contento vital que el hijo procura, porque el hijo se constituye en sustento del alma de su madre y en la alegría de su cuerpo. Ya muerto el hijo, dice la Madre: «He de estar serena. Porque vendrán las vecinas y no quiero que me vean tan pobre. ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios»<sup>20</sup>. La serenidad de que la Madre desea imponerse es presencia de ánimo, sobriedad en la manifestación de su dolor; pero igualmente en sus palabras y en la referencia a las vecinas que la verán «tan pobre», no deja de haber cierta vergüenza, la cual se unirá a la envidia por las mujeres que aún tienen hijos, y contra quienes no se han ensañado ni la naturaleza ni lo social.

Al principio de la obra se retrata una muy específica situación. En las primeras escenas, la Madre ha quedado sola pensando en sus cosas luego de la salida del hijo a los campos; entra a casa la Vecina y sale a colación, por supuesto, el recuerdo del hijo mayor ya muerto; entonces nos enteramos de que también a la Vecina se le ha muerto un hijo. Lo oscuro va filtrándose y fundiéndose con la barahúnda de sentimientos y pasiones; pero llegará el momento cuando se desnude

---

<sup>20</sup> La analogía con el pan como alimento del cuerpo y el pan de la comunión: la carne sacrificada, es evidente.



de todo ropaje y quede como el horror oscuro que es: puro dolor oscuro. La Vecina es una mujer simple y suave, con las lágrimas dispuestas a fertilizar la pena, pero revela sentida sabiduría cuando le dice a la Madre «Tú estás bien», y lo está porque tiene todavía un hijo vivo y porque «Las cosas pasan». Y uno se acostumbra y quiere encontrar consuelo. Por esta razón, le cuenta que «Hace dos días trajeron al hijo de mi vecina con los dos brazos cortados por la máquina [...] Y ahí lo tienes. Muchas veces pienso que tu hijo y el mío están mejor donde están, dormidos, descansando, que no expuestos a quedarse inútiles». La madre, temerosa de semejante argumento, contesta: «Calla. Todo eso son invenciones, pero no consuelos». Un pudor maternal, junto a un profundo miedo, las hace variar la conversación hacia lo vivo, pero después de dos ayes desgarrados.

El temor a que se imponga la realidad sin consuelo hierve en el cuerpo y el alma de estas mujeres y penetra la obra entera; nos remite a una emoción muy primordial, muy básica y profunda, exquisitamente humana: el deseo de proteger y conservar al hijo se ha hecho lo que llamo *instinto enamorado*.

La Madre es una mujer cuya existencia se concierne a los ejemplos de la naturaleza, de ahí el dolor al ver pervertida y desordenada la armonía; de ahí su temor a la maldad humana. Pero recreemos la escena donde se decide el destino del Novio, del hijo. La Novia se va con Leonardo, un hombre de la misma casta que ha matado al marido y al hijo mayor, la Madre se debate entre el dolor por la suerte que sabe tendrá el hijo si sigue a Leonardo, y su amor de madre que desea conservar al hijo consigo. La situación es trágica. La dolorosa decisión final la toma el deber para con la honra, no el amor. Esta evidencia tal vez nos haga asegurar el triunfo de lo social por encima de toda otra consideración, incluso sobre el amor y el instinto, porque sí, es cierto, aunque la Madre quiera mucho a su hijo, y acaso por este mismo amor, no puede consentir que viva deshonrado ni que sea objeto de burla para todos. Lo sucedido fue muy grave, los amantes dejaron al hijo sin hombría —un equivalente de la honra— delante de todo el pueblo. El hijo debe recuperar su ser. Por eso la indecisión de la Madre concluye con esta idea que justifica la muerte: «Pero ¿y su honra? ¿Dónde está su honra?». Debe ser recuperada con la venganza y aun con la muerte. En esta elección que hace la Madre entre la vida del hijo y la conservación de su honra, de su buen nombre, y por tanto de su existencia social, debemos ver, indudablemente, una nueva muestra de las complejidades e importancia que este sentimiento tiene para el pueblo español, quien todavía hoy mantiene viva la vieja sentencia de las *Partidas*: «el infamado, aunque no haya culpa, muerto es cuanto al bien y a la honra de este mundo». El sentimiento de la honra parece haber pasado a constituir parte de los instintos.

También debemos tratar de ver lo que está aun más abajo de tan abisal asunto y acaso constituya lo insondable: un misterio que pocos poetas trágicos se han atrevido a referir. En la tragedia *Reso*<sup>21</sup>, atribuida a Eurípides, Musa, madre de

---

<sup>21</sup> EURÍPIDES, «Reso», en *Las Diez y nueve tragedias*, op. cit.: 497-516.





Reso, no quiere dejar ir a su hijo a Troya porque «algo sabía de tu triste fin», sin embargo, dice, «Lo empujamos hacia acá Apolo y yo». Ir a Troya significaba para Reso la posibilidad de ser hombre al ganar honra y fama, virtudes sin las cuales en su mundo la vida es imposible; vencer en la guerra equivalía a ser, por eso su madre y Apolo, que lo aman, lo incitan a ir: Qué puede hacer Musa, ¿mantener al hijo en un estado de infantilismo que lo idiotizara? ¿Negarle la posibilidad de vida adulta? ¿Impedir el destino, sea el que éste fuere? Musa incita al hijo a ir a Troya aunque «algo sabía de tu triste fin». La Madre de *Bodas de Sangre* azuza al hijo a perseguir a la Novia y su raptor, porque ella «¡ya es la mujer de mi hijo!», aunque Leonardo sea de esa gente que «mata pronto y bien». Sabemos que el hijo no podría seguir viviendo con honra, es decir, perdería su identidad social, dejaría de ser quien es, si no venga la afrenta; pero sabemos también, porque la Madre lo sabe y nos lo dice transparentemente, que el hijo va a morir. La Madre pide para el hijo aquel caballo al cual en la Nana se le había impedido la llegada porque lleva las crines heladas y «dentro de los ojos / un puñal de plata». Ahora la Madre, la propia Madre, llama al caballo.

Marie Luise von Franz, hablando del *ánimus* dice que en ocasiones alimenta «secretas intenciones destructivas», por las cuales

[...] una mujer puede conducir a su marido, y una madre a sus hijos, a enfermedades, accidentes o, incluso, la muerte. O puede decidir que sus hijos no lleguen a casarse: una forma del mal, profundamente escondida, que raramente sube a la superficie de la mente consciente de la madre. (Una anciana simple nos dijo una vez, mientras nos mostraba un retrato de su hijo, ahogado a los veintisiete años: «lo prefiero así; es mejor que dárselo a otra mujer»)<sup>22</sup>.

El personaje de Medea<sup>23</sup> inspira horror, compasión y piedad cuando anuncia a las mujeres del coro el acto que maquina en su imaginación y las causas que lo motivan; por una parte, no quiere que sus hijos padezcan humillación a manos de una madrastra, por otra, necesita vengar su propio deshonor y vergüenza causados por la preferencia del marido a otra mujer. Todas las mujeres que aparecen en la obra tratan de disuadirla y hacerla consciente de que se está dejando dominar por una pasión salvaje. Iracunda les grita a los niños: «¡Ay hijos detestables de una madre infeliz...! ¡Así con vuestro padre y toda esa mansión fuerais aniquilados!». La Nodriza no puede hacerla entrar en razón aunque la lógica de sus argumentos es implacable: «¿Qué parte tienen estos niños en las aberraciones de su padre? ¿Por qué los has de aborrecer?». Y las mujeres del coro, a quienes pide su complicidad, convienen con ella en que Jasón se ha comportado con vileza, pero la instan a

---

<sup>22</sup> Marie Luise VON FRANZ, «El proceso de individuación», en C.G. JUNG *et al.*, *El hombre y sus símbolos* (trad. Luis Escolano), Madrid: Aguilar, 1974: 191.

<sup>23</sup> EURÍPIDES, «Medea», en *Las Diez y nueve tragedias*, *op. cit.*: 43-70.



olvidar su salvaje arrebató contra los hijos y seguir «las leyes que rigen a los hombres [...] ¡Abstente de hacer eso!». El espanto de todas es inmenso cuando reconocen que lo más sobresaliente del acto es la violencia contra la naturaleza y el instinto, porque en Medea vence la locura, el orgullo y el odio al varón, es decir, vence el amor por sí misma antes que por los hijos. Medea no soporta haber sido despreciada y por esto mata a los hijos. Pero las mujeres también lloran por sí mismas y su propia maternidad, lo cual las hace pedir una y otra vez a los dioses «luciente discreción y juicio» y a la misma Cipris «Amores que sean el cortejo de la Sabiduría y fomentadores de las virtudes todas».

Cuando las mujeres del coro se dan cuenta de que el furor nefasto de Medea la precipitará a matar a sus hijos, no importa por qué motivo, Eurípides pone en boca de ellas unas líneas de sutil transparencia: «¡Pero mujer, matar el fruto de tus entrañas! [...] te rogamos cuanto hacerlo podemos, no mates a tus hijos». Las espantadas mujeres, como antes la Nodriz, tratan de contenerla y le procuran la reflexión de su maligna torcedura, es decir, tratan de que haga conciencia acerca de una locura tan oscura y dañina que debe ser sometida por el consciente y mantenida allí abajo, en lo más profundo. Creo que a esta idea apuntan las palabras de las mujeres cuando aceptan la posibilidad salvaje y horrenda del homicidio que puede cometer cualquier mujer contra sus hijos, pero como un suceso que, gracias a los dioses, casi nunca ocurre, es más, es tan ejemplar porque sólo ocurrió una vez. Hay una lección y un consuelo: «Una mujer hubo antaño —¡fue una sola— que dicen ella misma mató a sus hijos. Ino, bajo locura con que los dioses la hirieron [...] por el celo de la esposa de Zeus». Estamos, pues, frente a un asunto eminentemente femenino y afiliado a los celos y las posiciones sociales de poder.

Eurípides hace de Medea, la que puede matar a sus hijos, una bruja proveniente de tierras salvajes, es decir, una mujer todavía no civilizada, poseída por emociones primitivas y bárbaras, por eso se le repite que actúe según la ley de los hombres civilizados, porque aunque ha «llegado a saber qué significa la justicia y qué es vivir bajo leyes y no al capricho de la fuerza» a veces se comporta como si todavía morara en «aquellos extremos de la Tierra», «una tierra de salvajes». La lección apunta a la continua atención que debe prestarse a estas emociones salvajes para así contenerlas —incluso, reprimirlas. El lenguaje poético tiene perfecta correspondencia con el aportado por la moderna psicología: «secretas intenciones destructivas», por las cuales «una mujer puede conducir a su marido, y una madre a sus hijos, a enfermedades, accidentes o, incluso, la muerte. O puede decidir que sus hijos no lleguen a casarse: una forma del mal, profundamente escondida, que raramente sube a la superficie de la mente consciente de la madre».

Medea nos acerca al aspecto terrible del arquetipo de la madre. Creo que negar cuanto de negativo tiene este arquetipo, incluso lo negativo de la madre personal, puede resultar muy peligroso. No ver a Medea como metáfora de la madre terrible sino como una herofina rebelde en lucha contra el hombre por reivindicar sus derechos sobre los hijos, confunde arquetipos distintos y aspectos de un mismo arquetipo. Los lados de luz y sombra de un arquetipo no pueden ser amalgamados y confundidos, aunque sean sustancia constitutiva e inseparable del mismo. Digo esto porque en ciertos discursos feministas recientes se escucha con insistencia la

revalorización del «arquetipo de la mujer guerrera», el cual, pese a lo que pudiéramos suponer, no se asocia con las Amazonas, esas mujeres guerreras que para serlo sacrifican su feminidad, sino afiliado a Medea, de la cual se hace una heroína en lucha continua contra el hombre hasta obtener para sí ciertos derechos tradicionalmente considerados en Grecia como legítimos y exclusivos del padre. Me refiero a la posesión del hijo, con cuya persona el padre puede hacer, prácticamente, lo que le venga en gana, desde venderlo hasta exponerlo, tal vez a la muerte o a ser recogido por algún pastor —el caso de Edipo— o darle muerte a voluntad.

Pues bien, Medea se ha constituido en la heroica defensora de los derechos que debe tener la mujer sobre sus hijos, pasando por sobre el padre. Comencemos diciendo que si legalmente al padre griego le correspondía el derecho de exponer al hijo, la evidencia mítico-literaria indica que en la toma de la decisión la madre intervenía, como la misma Yocasta sugiere cuando se refiere al «desgraciado niño». Y el caso de Paris es también claro: los oráculos y los sacerdotes obligaron a Hécuba y Príamo a exponer al recién nacido, sin embargo, su madre rogó de tal modo a Príamo que éste se vio obligado a ir de noche al bosque a recoger al hermoso niño. Incluso Deméter consigue derecho de posesión sobre Kore, y contra la voluntad del marido, no ya del padre, gracias a su insistencia y empeño. Y Clitemnestra (otra «mujer guerrera»), aunque no pudo salvar a Ifigenia, sí dispone a voluntad —o capricho— de la suerte de Orestes y Electra; es más, en alguna versión<sup>24</sup> pretende dar muerte a Orestes para evitar la venganza, lo cual pone muy en entredicho los aspavientos maternales por Ifigenia con que pretende justificar sus delitos. Además, en *Medea*, Jasón no piensa ni por un momento dañar a sus hijos, al contrario, reiteradamente se compromete con su protección y bienestar. Y llora su muerte con dolorosos lamentos.

Esta supuesta heroicidad con que ahora se quiere adornar a Medea me parece peligrosa también porque de ese modo la mujer vuelve a perderse de vista a sí misma con relación a una de sus facetas más importantes. El razonamiento respecto a Medea-heroína-femenina es el siguiente: Medea es una excelente madre que para proteger a sus hijos de la esclavitud, el desprecio o los malos tratos de una madrastra, los mata; la culpa última del horroroso suceso es, pues, de Jasón, porque al abandonarla le provoca locura, y ésta la induce al crimen. Además, dice este argumento, el disgusto de Jasón no se debe a la muerte de los hijos sino a verse privado de la posesión y del poder sobre ellos, arrebatados por una simple mujer. Tan fácil razonamiento priva a la mujer y a la madre de reconocer en ella misma los lados antagónicos de su arquetipo: «la madre amante y la madre terrible» pues proyecta lo terrible fuera de sí: al hacer del hombre, del elemento ajeno, el culpable de sus desdichas, dolores y horrores puede regodearse en sus virtudes, es la sufrida, virtuosa y amante madre. Esta mujer sólo desea reconocerse en su lado bueno, absoluta-

---

<sup>24</sup> Me refiero a la *Electra* de Sófocles.





mente bueno. Es la excelente madre cuya vida ofrenda a sus hijos y por ellos lucha de igual a igual contra el hombre; sin embargo, «los hijos de una madre que es exagerada en sus cuidados sueñan regularmente con ella, viéndola bajo la forma de un animal malo o de una bruja, esa vivencia establece una disociación en el alma infantil y sienta de ese modo la posibilidad de la neurosis»<sup>25</sup>.

También se deja ver aquí que Medea lucha como hombre por alcanzar un poder, no lucha como mujer o madre por quedarse con sus hijos y protegerlos, sino por tener poder sobre ellos, y ya sabemos que donde se establecen las relaciones de poder, el eros se ausenta, mucho más cuando el poder se emplea como derecho que permite el asesinato de los hijos.

Medea es la representación de la mala madre, es el aspecto más destructor y negativo de la naturaleza materna, es la terribilidad misma. Medea es una bruja. Las mujeres del coro se asustan de ella, y de la posibilidad de que similar locura pueda hacer presa de ellas mismas, por eso suplican que no los mate. Las mujeres saben, por eso temen y se compadecen, que cada una de ellas puede caer en furor. La historia había contado a las mujeres del coro que una mujer puede ejecutar el asesinato de sus propios hijos cuando se llena de ira y locura: «Una mujer hubo antaño —¡fue una sola!— que dicen ella misma mató a sus hijos». Con este ejemplo, las mujeres pueden distanciarse del horror y observarlo indirectamente, al mismo tiempo, se otorgan la posibilidad de reflexionar, sin literalizar ni proyectar las culpas sobre naturalezas extrañas a sí mismas. Una mujer hubo antaño. Fue una sola. Ahora, Medea ha reactualizado el rito horroroso y posible. Hay que estar alerta.

Sé que referir experiencias personales en este tipo de trabajo no está de moda. Sin embargo, como la cualidad de la moda es su volubilidad, corro el riesgo de estar fuera de ésta. Yo sé que además de Ino y Medea hubo otra desdichada mujer que mató a sus hijos, y durante años he pensado en ella. Supe de esta madre en condiciones especialísimas de mi vida, dos días después de dar a luz a mi hijo, cuando volvimos a casa y comenzó la llegada de las mujeres amigas y familiares, quienes me miraban y cuchicheaban entre sí con el horror reflejado en los rostros. Por supuesto, todas querían evitar que yo supiera lo que había ocurrido esa noche en mi propia calle, a unas cuantas casas de la mía. Una mujer, a quien su esposo había dicho unas horas antes que la dejaba por otra, envenenó y apuñaló a sus dos hijos con el propósito —según lo revelado por ella después— de vengarse y hacer sufrir al marido.

Se comprenderá mi espanto mirando al hijo que acababa de tener y preguntándome por qué una madre llega a eso. Todavía no sé el porqué. Me basta con saber que puede hacerlo. Pero otra cosa, hay una simetría extraordinaria entre las circunstancias, métodos y motivos de Medea y esta mujer contemporánea: la preferencia del marido por otra mujer y el consiguiente abandono, junto al sufrimiento

---

<sup>25</sup> C.G. JUNG, «Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre», en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (trad. Miguel Murmis), Buenos Aires: Paidós, 1974: 78.

que como venganza se pretende infligir al marido en cuanto padre de los hijos, todo ello habla de motivos donde el poder y la imagen pública de la mujer tienen preponderancia. Tal vez podríamos cavilarlo así: la mujer perdiendo al marido pierde su dominio sobre el hombre, el hogar e incluso las posesiones, pues queda marginada; pero al ser abandonada a causa de que el marido prefiera a otra, se lesiona su amor propio, pues la deja por considerarla poco valiosa, en todo caso, menos valiosa que la nueva mujer. No es otro el razonamiento de Medea, quien siente profundo deshonor y vergüenza al ver su imagen pública destrozada. Volvamos a recordar cómo las mujeres del coro no se conforman con el argumento de Medea respecto a que desea evitar a sus hijos humillaciones a manos de una madrastra; más inclinadas están a creer que Medea necesita vengar su propio deshonor y vergüenza causados por la preferencia del marido a otra mujer. El coro también se asusta, así nos parece al menos, de la manera tan maligna como en Medea han hecho epifanía rasgos viriles: honor y deshonor, venganza y reivindicación de la honra, valor para asesinar. Oigamos algunas palabras de Medea:

No era posible que tú y tu consorte —esa por quien me dejas— disfrutaran de dicha, con irrisión de mí.

[...]

¡Empuña, empuña ya la espada, deslízate cual sierpe hacia la dolorosa red que tu vida detiene! Deja la cobardía, no razones que tus hijos son tan amados y de ti recibieron la vida.

[...]

—¡Estos no viven ya: te habrá de herir perpetuamente el hecho!

[...]

—¿Por eso los mataste?

—¡Para hacerte infeliz!

Ojalá pudiéramos decir que Medea es mala, mala, mala. Pero no. Sufre y ama a sus hijos, aunque no puede dominar, siquiera encauzar, lo oscuro de su naturaleza y comete un acto excesivo. Las mujeres del coro comprendían, e incluso justificaban, la venganza y odio contra Jasón y la nueva esposa, pero deben reprobar el exceso que viola «el sagrado orden de la naturaleza».

Creo que Eurípides al presentar a Medea como una bruja, es decir, como un personaje oscuro y maligno, pero además como proveniente de una tierra bárbara y salvaje de donde nunca debió salir, nos está diciendo que nuestra conciencia acerca del lado oscuro de la maternidad obliga a reconocerlo pero manteniéndolo reprimido. La calidad salvaje, extraña o lejana atribuida al personaje y, por ende, a sus conductas, parece aludir a estratos muy primitivos de la naturaleza humana. Pero aún hay otra cosa con relación a la «heroína» capaz de disputar contra el hombre, y vencer, el derecho de matar a los hijos: acaso al hombre le sea lícito matar a los hijos, pero a la madre no: es el primer delito contra lo sagrado de la naturaleza. De ahí el horror.

Con relación al argumento de que Medea está prisionera y sometida en un mundo de hombres y a merced de la voluntad de éstos, contra los cuales se opone y condicionan sus actos, quiero traer otro personaje también de Eurípides, Andróma-



ca<sup>26</sup>, la cual verdaderamente está prisionera y esclavizada, no sólo por el mundo de los hombres sino también victimizada por otra mujer, su dueña, la cual siente celos de las relaciones que unen a su marido y su esclava. Eurípides en *Troyanas* recrea una de las escenas más conmovedoras de la literatura universal: los troyanos han sido vencidos y los jefes aqueos han decidido que ningún varón ilustre quede vivo; Andrómaca, como todas las mujeres griegas, ha sido echada a suertes y ganada por Pirro (o Neoptólemo) el hijo de Aquiles. El hijo de Andrómaca y Héctor, todavía un niño pequeño, será sacrificado. Las palabras de Taltibio hablan claramente de la horrenda situación de Andrómaca y su defensa desesperada del hijo: «¿Qué poder te queda? [...] nosotros tenemos fuerza suficiente para oponernos a una mujer sola<sup>27</sup> [...] Si algo dices que encolerice al ejército, ni tumba tendrá el niño, ni tendrá compasión nadie de él. Si callada toleras esta muerte, no quedará insepulto». Esta mujer en verdad está bajo el yugo de las pasiones brutales de lo viril, y de los miedos que aquejan a esa virilidad que se fía exclusivamente en su fuerza y poder. Sin embargo, Andrómaca, débil y sometida, defiende al hijo con sus escasas fuerzas, hasta convencerse de que no logrará nada sino mayor impiedad para el niño. Es a Neoptólemo a quien le toca cumplir la sentencia de arrojar a Astianacte de las murallas troyanas. La despedida de Andrómaca y su hijo llega muy hondo:

¿Llorando estás, hijo? [...] ¿Por qué tus manecitas se aferran a mis vestiduras, cual tierno pajarillo que a mis alas te acoges? [...] ¡Da el postrer beso a tu madre infeliz, tú, dulce niño tan amado! ¡Deja aspirar el aroma de tu cuerpo! [...] ¡Beso final y dulce abrazo dame; apriétate a mi seno, a este seno que te dio hospedaje! ¡Une tus labiecitos a mis labios!

Esta misma mujer tras padecer los rigores de los hombres contra ella, y de cuyos brazos es arrancado el hijo sin poder defenderlo, también va a padecer los rigores de una mujer poderosa, Hermione, hija de Helena y esposa de Neoptólemo, sus nuevos amos. En la tragedia de Eurípides que lleva su nombre, Andrómaca<sup>28</sup> ha dado a luz a otro hijo, «obra del hijo de Aquiles». Este nuevo niño, a cuya defensa y salvación se aboca, tal vez sea «ocasión de dicha en medio del infortunio»; sin embargo, madre e hijo van a recibir los odios de Hermione, la cual, ayudada por su padre Menelao, se propone darles muerte. Andrómaca por este hijo, no fruto del

<sup>26</sup> Con relación a Andrómaca y Medea es imposible no comparar la realidad de ambas mujeres, pues la primera está totalmente vencida y débil, mientras la segunda posee poder sobre los hombres, es una bruja y como tal se le teme y se recurre a ella en busca de auxilio, hasta de poder. Indudablemente la presencia de Egeo en la obra, además de ironizar trágicamente cuanto sucederá, sostiene nuestra apreciación, pues Medea, a cambio de ejercer sobre él su poder para que éste engendre hijos, le arranca el juramento de protegerla contra sus enemigos.

<sup>27</sup> Nótese la ironía de Eurípides con respecto al poderoso y vencedor ejército de los aqueos, tan fuertes como para oponerse a una mujer sola que defiende a su niño.

<sup>28</sup> EURÍPIDES, «Andrómaca», en *Las Diez y nueve tragedias*, op. cit.: 121-145.



amor como lo fue Astianacte, mas concebido por la fuerza de su infortunio, será capaz de morir, como lo hubiera hecho con el hijo de Héctor. A este nuevo hijo le dice: «Hijo, mi hijo, adiós... ¡Para evitar que mueras, tu madre misma se entrega al poder del Averno [...] ¡Ah, bien lo veo ahora: para quien sea, la vida está en sus hijos». Las palabras de Eurípides son tan claras; tan singular y cargada de patología la situación de los personajes, y tan evidente el rescate hecho por el trágico de eso que llamamos «amor maternal», que nos eximimos de dar más explicaciones. En las tragedias de Andrómaca, Eurípides hace vencer la mejor parte del instinto.

Andrómaca sufre por sus hijos, sin importar la condición de éstos. Medea también sufre. Y mucho. Sufre la Madre en *Bodas de Sangre* y Tetis al recordar a cada momento la vulnerabilidad del hijo; sufre la madre del Amargo en el Diálogo lorquiano, sufre Deméter al verse sin la hija y en su desesperación asola la tierra con sus gritos y la reseca para que no produzca alimento y nueva vida, o la Musa, madre de Reso en la tragedia homónima de Eurípides. Sufre la anciana que enseñó a Marie Luise von Franz el retrato del hijo ahogado en plena juventud; y la madre que hace poco mató a sus hijos. Y todas sufren sin consuelo porque sin el hijo «no importa nada de nada».

Juan Guerrero Zamora en «El teatro neopopular de García Lorca»<sup>29</sup>, compara nuestra obra con *Jinetes hacia el mar*, de Tom Synge, traducida en 1920 por Zenobia y Juan Ramón Jiménez, haciendo ver la influencia de ésta sobre la de Lorca; considera igualmente que *Yerma* y *Bodas de Sangre* padecen de «oquedad externa» por «insuficiencia interior», lo que en el caso del tratamiento del tema de la muerte resulta ejemplar; porque «el sentimiento de la muerte en Lorca es lineal y simplista, y se detiene allí donde cesan los sentidos y comienza el pensamiento; es elegía de vida quebrada, pero nunca temblor de la misteriosa incógnita abierta *después*; es nostalgia del más acá, nunca presentimiento o preocupación del más allá»<sup>30</sup>. Además, según apunta el estudioso, la madre de la obra irlandesa se muestra verdaderamente trágica porque en medio de su «desesperanza» vive la «esperanza» «de una muerte ordenada, de establecer en la muerte el orden de lo que debe hacerse según las tradiciones: un buen entierro, un sentido responso», mientras en *Bodas de Sangre* la fatalidad y la muerte no son sentidas como «gravidez» ni como «algo empuñador», sino que «carece de metafísica y, por tanto, de ontología; es sólo y nada más lamento de ausencias»<sup>31</sup>.

No conozco ninguna tragedia que trate la muerte de manera ontológica o metafísica, mucho menos que haga de ella asunto de «pensamiento», sino muy al contrario: la muerte trágica no tiene ni consuelo ni esperanza, cuando los halla y se refugia en ellos deja de ser trágica. La muerte trágica es radical muerte, todo lo

---

<sup>29</sup> Juan GUERRERO ZAMORA, «El teatro neopopular de García Lorca», en *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, 1967.

<sup>30</sup> *Ibidem*: 92.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

demás, como dice la Madre «son invenciones, pero no consuelos». Por eso se sufre, por eso se llora.

Lorca se abstiene conscientemente de aportar a sus personajes el recurso de los consuelos metafísicos cristianos, aunque conocía bien estos elementos igualmente constitutivos de su personalidad por ser muy propios de su tradición y cultura; por tanto, habremos de inferir que su renuencia a integrar en sus obras la metafísica cristiana tiene motivo e intención, aunque no sean claros, precisos o conscientes. Precisamente, al evitar el estilo de muerte cristiana, el poeta se está afiliando a la vertiente pagana y estoica de la cultura del Mediterráneo. Traigamos un solo ejemplo, pues, al menos en los casos que nos ocupan, se establece no sólo una reactualización o semejanza temática sino hasta una identidad en las imágenes con que las mujeres expresan su pena; la imaginaria escatológica con que expresan sus sentimientos las madres de cada una de las obras citadas es muy precisa, y se construye mediante imágenes completamente terrestres e inmediatas que brotan de manera espontánea; se trata, entonces, de imágenes y emociones similares surgidas en diferentes estadios de la cultura de Occidente a través del vehículo de dos poetas trágicos: Eurípides y Lorca; son definitivas, terrestres y carnales absolutamente, sin consuelo ni resignación. Sin esperanza ni metafísica.

Medea le dice a sus hijos, ya con el cuchillo levantado sobre ellos: «Felices sed, pero allá abajo»; y la madre de Reso, Musa, «¡No, mi hijo no puede yacer en negra sepultura! [...] Vivirá a los reflejos de la luz». La madre del Amargo tampoco quiere a su hijo en el camposanto de tierra negra, por eso, «No llorad ninguna. / El Amargo está en la luna». Musa, quien no quería dejar ir al hijo a Troya porque «algo sabía de tu triste fin», lo llora así: «Ellos tenían que dejarme sin mi hijo. Y era el más bello hijo y para siempre lo perdí [...] ¡Tan grande y viejo amor y paga tan funesta! En mis brazos está: lloro su triste sino y nadie agregue un canto de amarga endecha». La Madre de *Bodas de Sangre*, que pidió un caballo con ojos de puñales para su hijo, continúa el lamento: «No quiero llantos en esta casa. V vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrán cuando yo esté sola, de las plantas de los pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre»<sup>32</sup>. No hay consuelo, sólo aguantar.

Una emoción oscura se filtra desde lo hondo de las entrañas de estas madres que darían su vida para no ver perturbada la armonía de la naturaleza, pero a quienes a veces, sólo a veces, muy pocas, se les pudre ese instinto enamorado con que miran a sus hijos. A todas las hermanas un mismo temor: todas tienen miedo de

---

<sup>32</sup> Seguramente por esta correspondencia con imágenes y emociones primordiales de nuestra cultura, y a pesar de su crítica a ciertas formas de la tragedia lorquiana, Guerrero Zamora resuelve valorar por sobre todo «su naturaleza vivificante» tan cercana a lo mítico, pues «La índole de Federico no fue especulativa; no era su mundo el de las reflexiones abstractas; apresaba más que nociones, su pulpa»; y para reafirmarlo, el crítico trae el comentario de Manuel Altolaguirre: «su fantasía lo llevaba más allá de lo humano, por encima de su conciencia, a los mitos más incomprensibles, como un Esquilo de nuestro tiempo».



sufrir; miedo de la larga tortura esperando «el hachazo». Por eso, el sufrimiento seguro es también la liberación de la angustia por el sufrimiento que se espera, tan recio e insoportable hasta para las diosas:

¡Oh amor que muere, oh dolorosa misión de ser madre de los que han de morir!  
¡Sabía es la que no supo de ternura ni se sintió hastiada por el vacío de no tener hijos: su regazo infecundo es el feliz! ¡Amar no: dar a luz menos: para que los hijos vayan a la tumba!<sup>33</sup>.

Por eso, cuando está libre de angustias y se ve en su más cierta realidad, en su absoluta precariedad, sepultada para siempre en el sufrir hecho ya presente eterno, la Madre puede decir con Pleberio: «sola tu muerte me hace seguro de sospechas». Jamás volverá a temer; jamás volverá a esperar...

Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero no; camposanto, no, no; lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece en el cielo (...) No quiero ver a nadie. La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes. ¡Ay! ¡Ay!

El pudor y el temor aconsejan callar. Callar para oír ese ¡Ay! que les sube a las madres desde aquel «sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito».

---

<sup>33</sup> *Reso, op. cit.:* 516.