

Intertextualidad aristotélica entre *A Esmorga* y *Bodas de sangre* en la representación del *fatum malus* español

Aristotelic Intertextuality between A Esmorga and Bodas de sangre in the Representation of the Spanish Fatum Malus

Sebastian STRATAN

Universidad Complutense de Madrid

sstratan@ucm.es

[recibido 20/04/2012, aceptado 10/09/2013]

Galicia, tierra pobre, habitada por almas rendidas
suspicientes y sin confianza en sí mismas
(Ortega y Gasset 2006: 38)

RESUMEN

El presente artículo pretende trazar, en grandes líneas, las similitudes y las diferencias entre una novela de Eduardo Blanco Amor, *A Esmorga*, y el *opus magnum* de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*. La perspectiva que empleamos en este estudio será el análisis de la manera en que ambos escritores utilizan los eternos preceptos aristotélicos en la creación de nuevos modelos para la tragedia. Es decir, la manipulación del paradigma aristotélico formulado en la *Poética*. Para ello, nos centramos también en la relación literaria tan fecunda entre Blanco Amor y Lorca que, según los varios estudios sobre el tema, se refleja en los dos textos que constituyen el objeto de este análisis.

PALABRAS CLAVE: *A Esmorga*, *Bodas de Sangre*, Eduardo Blanco Amor, Federico García Lorca, paradigma aristotélico, tragedia moderna, *fatum malus*.

STRATAN, S. (2013): "Intertextualidad aristotélica entre *A Esmorga* y *Bodas de sangre* en la representación del *fatum malus* español", *Madrygal (Madr.)*, 16: 113-120.

RESUMO

O presente artigo pretende trazar, en grandes liñas, as similitudes e as diferenzas entre unha novela de Eduardo Blanco Amor, *A Esmorga*, y el *opus magnum* de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*. A perspectiva que empregamos neste estudo será a análise do xeito en que ambos os dous escritores utilizan os eternos preceptos aristotélicos na creación de novos modelos para a traxedia. É dicir, a manipulación do paradigma aristotélico formulado na *Poética*. Para iso, centrámonos tamén na relación literaria tan fecunda entre Blanco Amor e Lorca que, segundo os varios estudos sobre o tema, se reflicte nos dous textos que constitúen o obxecto desta análise.

PALABRAS CHAVE: *A Esmorga*, *Bodas de Sangre*, Eduardo Blanco Amor, Federico García Lorca, paradigma aristotélico, traxedia moderna, *fatum malus*.

STRATAN, S. (2013): "Intertextualidade aristotélica entre *A Esmorga* e *Bodas de sangre* na representación do *fatum malus* español", *Madrygal (Madr.)*, 16: 113-120.

ABSTRACT

This paper intends to outline the similarities and differences between Eduardo Blanco Amor's *A Esmorga* and Federico García Lorca's *opus magnum*, *Bodas de sangre*. The perspective we employ in this study is the analysis of the manner in which the two authors use the eternal Aristotelic precepts in the creation of now models of tragedy. That is, the manipulation of the Aristotelic paradigm formulated in his *Poetics*. To this end, we also focus on the fertile literary relationship between Blanco Amor and Lorca which, according to various studies related to this topic, mirrors itself in the two texts that constitute the object of this analysis.

KEY WORDS: *A Esmorga*, *Bodas de Sangre*, Eduardo Blanco Amor, Federico García Lorca, aristotelic paradigm, modern tragedy, *fatum malus*.

STRATAN, S. (2013): "Aristotelic Intertextuality between *A Esmorga* y *Bodas de sangre* in the Representation of the Spanish *Fatum Malus*", *Madrygal (Madr.)*, 16: 113-120.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Similitudes y diferencias entre los dos autores. 3. Manipulación del paradigma aristotélico. 4. Representación española del *fatum ma-lus*. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

Es bien conocida la relación, tanto literaria, como personal, de Eduardo Blanco Amor con Federico García Lorca¹. En el presente trabajo analizaremos la manipulación de las normas de la tragedia griega en los dos textos escogidos, según los preceptos de la *Poética*² de Aristóteles. Las dos obras representan géneros literarios muy distintos, pero, al mismo tiempo, propician un uso libre de las estrictas normas postuladas por el Filósofo. El vínculo tan provechoso de los dos autores resulta patente en muchas de sus obras, ya que tenían preocupaciones comunes en cuanto a temas y motivos, símbolos, tratamiento de algunos de los temas, etc. Igualmente, ninguno de ellos se contentó con el ejercicio de un solo género literario sino que ambos escribieron teatro, poesía, narrativa... con enfoques similares y distintos al mismo tiempo. Dicho de otro modo, nuestro propósito es rastrear los puntos comunes de estos dos autores y demostrar en qué medida la relación personal influye en la creación literaria de ambos. Asimismo, siguiendo este planteamiento, hay que señalar el simbolismo de un dato que confirma el alto grado de *complicidad* o *sintonía espiritual*³, si se quiere, en el imaginario de los dos escritores. Lorca declaró querer escribir un ciclo de “tragedia humanística” bajo el título de *Trilogía de la Tierra española*. Una de estas tres partes habría sido *El drama de las hijas de Loth*, siempre anunciada pero nunca escrita. Curiosamente, poco antes de morir, Blanco Amor anunciaba su último texto: *Diálogos diante da casa de Loth*. ¿Es todo esto mimetismo, coincidencia o, simplemente, un caso goethiano de ‘afinidades electivas’?

Justificamos esta asociación argumentando que, aunque muy distintos en cuanto a los géneros empleados, ambos autores tienen tanto en común que resulta imposible no buscar los pilares que sostienen esa plataforma universal que heredamos de los antiguos trágicos. Mostraremos que, aunque con medios distintos, tanto García Lorca como Blanco Amor, crearon tragedias a pesar de emplear géneros literarios diferentes. Lorca intenta reinventar la tragedia y alejarse de las rígidas normas aristotélicas, aunque sigue utilizando varios instrumentos idénticos a los que empleaban los mismos trágicos⁴, mientras que Blanco Amor se acerca todo lo que puede a la tragedia: temática, estructura (adaptación de la estructura formal), simbología, etc. En *Bodas de sangre*, las funciones dramáticas se reparten con menos rigidez que en *Edipo Rey*; por ejemplo, de acuerdo con Bejel (1978: 311), “el desarrollo dramático de *Bodas de sangre* no se lleva a cabo en un mismo personaje o *héroe*, sino que varios personajes engendran los diferentes procesos de la dialéctica trágica”.

2. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE LOS DOS AUTORES

Las similitudes entre los *corpora* de los dos autores son mucho más profundas de lo que reflejan los elementos examinados en el presente trabajo, en el que nos centramos en una única obra para cada uno. Por ejemplo, observamos que *Romancero gitano* de Lorca y *Romances galegos* de Blanco Amor son prueba de las preocupaciones comunes acerca de las culturas locales de donde vienen. Esta concomitancia refleja una amistad basada en el respeto tanto por la calidad humana, como por la calidad creadora del otro. Freixanes (1976) cita al propio Blanco Amor al respecto:

¹ Sobre la amistad y las interferencias literarias entre los dos autores véanse los trabajos de Doucet (2010) y Tinnell (2011) publicados en esta misma revista.

² García Bacca (1946).

³ Terminología recogida de Fernández (1995).

⁴ Para un estudio más detallado acerca de la complejidad estructural de *Bodas de sangre* véase Halliburton (1968). Siendo la *Poética* uno de los extremos de la recetas de la tragedia, cabe mencionar al menos algunos de los autores que intentaron alejarse de la postura ántica y que incluso realizaron estudios teóricos acerca del arte teatral anti-aristotélico, como por ejemplo Lope de Vega, Bertolt Brecht, Oscar Wilde, Harold Pinter, etc.

Mandámonos os libros: el o seu *Romancero gitano*, que me emocionou, e eu os meus *Romances galegos*. Había un certo espírito común nos dous, anque cada deles falara de culturas e xentes distintas, e así foi como escomenzamos una fermosa amizade. Había un grande senso da amizade e da fraternidade entre os homes daquela xeneración do 27 en España. (Freixanes 1976: 88)

Como ya se ha dicho, aparte de la relación íntima que mantuvieron durante unos escasos tres años, con visitas de Lorca a Galicia y de Blanco Amor a Granada, también frecuentaron juntos los grupos de intelectuales de Madrid. En una entrevista poco antes de su muerte, el poeta gallego se acuerda de la casualidad que dio lugar a esa amistad:

Mi primer libro fue *Romances galegos*, que apareció el mismo año que *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, y que revelaba la misma estética, aún cuando no nos conocíamos. Esta coincidencia inició nuestra amistad. En los tres últimos años de su vida fui el más grande amigo de Federico. (Ruiz de Ojeda 1994: 55)

A continuación, Blanco Amor se interesa por el teatro antiguo. En 1953 publica la primera edición de *Farsas para títeres y Teatro para a xente*, en edición bilingüe. Posteriormente, en *Eduardo Blanco Amor: Siempre en Auria*, Estro Montaña observa, muy acertadamente, que “Blanco Amor sentía unha predilección especial polo teatro de cachiporra. Lorca debe ser relacionado co seu teatro para títeres. Pero tamén toda unha tradición que se remonta ás farsas de Aristófanes e Plauto...” (Pérez Rodríguez *et alii* 1993: 55).

Consideramos desde el principio que las normas de los géneros literarios las vamos a tratar con flexibilidad. Es obvia la diferencia en cuanto a los medios de expresión de las dos obras; sin embargo, lo que más nos interesa es el tratamiento del contenido más que la forma, ya que, a lo largo de los siglos, los preceptos aristotélicos han sufrido alteraciones y reinterpretaciones diversas. Prácticamente, cada época rechaza o cambia la perspectiva de algunos de

sus postulados. Aquí nos acercamos al caudal interpretativo que puede resultar del análisis de las dos obras a la luz de algunos modernos estudios estructuralistas (además de psicoanalistas, novo-historicistas, mitocríticos, semióticos, etc.) aplicados a la concepción aristotélica de la tragedia.

No podemos afirmar que ambos autores realicen importantes innovaciones o que sean pioneros en el uso y actualización de la tragedia griega como fuente para la novela y/o para el teatro; hay, en este sentido, multitud de ejemplos en todas las grandes literaturas, como por ejemplo en la anglosajona: uno de los autores más representativos en la narrativa sería Thomas Hardy con su *Tess of the D'Urbervilles* (1891) y en el teatro J. M. Synge con *Riders to the Sea* (1904), obra que, según la crítica, ha influido en *Bodas de sangre*⁵.

3. MANIPULACIÓN DEL PARADIGMA ARISTOTÉLICO

El paradigma aristotélico de la tragedia implica varios aspectos; sin embargo, en este estudio nos centraremos en los más obvios de las dos obras. Es decir, los aspectos que siguen presentes en los dos textos y los que se ignoran conscientemente. Por ejemplo, en cuanto a la estructura dramática, Aristóteles formuló un modelo para los aspirantes al areté teatral basado en la imitación de las reglas propuestas en su *Poética* (Bejel 1978). En primer lugar, la tragedia debía ser “la imitación de una acción elevada” y “completa en sí misma” (*Poética* cap. VI). Al mismo tiempo, igual de imprescindible era la unidad de acción: se tenía que presentar un solo asunto, que fuera central en la narración. La unidad de lugar estipulaba que la fábula debía ocurrir y desarrollarse en un solo sitio. Por último, aunque no con la misma importancia, los acontecimientos debían extenderse en un intervalo de tiempo inferior a veinticuatro horas. Una vivencia interna del héroe (de estirpe noble, obligatoriamente) le llevaba a la manifestación de la *praxis*. A continuación, la *praxis* propiciaba una

⁵ Sobre la influencia de la literatura irlandesa, sobre todo de J. M. Synge, en Lorca, véanse, entre otros, Sainero Sánchez (1983), Smoot (1978) o Walsh (1991).

búsqueda, en la cual no faltaban obstáculos, por ejemplo, la *hamartia* o el error de conocimiento; así, el protagonista va en busca del objetivo equivocado. Según la *Poética* de Aristóteles, “la *peripeteia* es un cambio de un estado de cosas a su opuesto” (cap. XI) y mediante ella el héroe tiene que llegar a un estado que propicia el reconocimiento de su error, es decir, alcanzar su *anagnorisis*, por la cual se da cuenta de que ha ido por el camino equivocado. A continuación, el *pathos* (el sentimiento profundo de dolor) precedía a una *epiphaneia*. Este es el punto culminante de la narración, donde el héroe ya no es el personaje inocente del principio sino que adquiere una visión más compleja y más clara que la inicial. Ahora bien, Aristóteles va más allá y habla del sentimiento que debería tener un espectador ideal al final de la representación: *catharsis*; sin embargo, este aspecto no coincide con nuestro propósito⁶.

Frente a los postulados aristotélicos, la organización de ambos textos sigue, *grosso modo*, las líneas del gran teórico ateniense. En *A Esmorga* la organización de la historia de los tres parranderos también recuerda a la tragedia griega. Blanco Amor invierte el paradigma de la estirpe elevada del *héroe* y crea un antihéroe (de la más baja procedencia social), integrado en un trasfondo regido por un realismo mágico habitado por numerosos personajes secundarios que proceden, igual que el protagonista, de los mundos más marginados y sórdidos de la ciudad. Siguiendo los patrones de la creación del protagonista de la literatura moderna, el héroe es, invariablemente, un individuo problemático, que no tiene claro cuáles son sus metas, ni los valores por los que lucha. En definitiva, es un ser sometido a las presiones del ambiente y de las contradicciones sociales de la época en

la que vive. Es la víctima. Es como si el héroe moderno fuese un hombre de otra era y su tragedia consistiera, precisamente, en tener que vivir en estos nuevos tiempos sin sentido. El resto de los elementos imprescindibles de las unidades clásicas tampoco se siguen religiosamente. El espacio de *A Esmorga* no es un único escenario sino una ciudad entera. Es bien sabido que Auria es la ciudad imaginaria y escenario de todas las novelas de Blanco Amor. Por lo tanto, Auria se convierte en *A Esmorga* en el espacio físico singular que postulaba la *Poética* y, en consecuencia, el trasfondo de todas las peripecias de los parranderos. Según Pena, Auria es “unha ciudad que o autor situou no espacio e no tempo, pero unha cidade, un mundo que existe xa para sempre, en virtude das súas palabras, desde as nosas mentes e desde os nosos corazóns” (1993: 62). Aparte de los cambios en las unidades de espacio y de acción, la unidad de tiempo tampoco es fiel a las normas aristotélicas, aunque los sucesos narrados ocurren en un intervalo de veinticuatro horas. El autor emplea un truco narrativo y crea dos tiempos: los dos días del interrogatorio de Cibrán y las veinticuatro horas de la parranda. Por otra parte, algunos críticos hacen referencia a un tercer tiempo, el de la “documentación”, que ocurre noventa años antes de la confesión del autor⁷.

De la misma manera, Lorca cambia varias normas del paradigma del héroe clásico, que antes integraba todas las funciones dramáticas. En el texto lorquiano el desarrollo dramático de *Bodas de sangre* no se lleva a cabo por un solo héroe, como estipula la concepción aristotélica de la tragedia, sino que las funciones de los diferentes procesos de la retórica trágica se reparten entre varios personajes⁸. El espacio se multiplica también, pasando a varios lugares de

⁶ Para los términos señalados en cursiva *vid.* Ayuso de Vicente / García Gallarín / Solano Santos (1997).

⁷ La narración propiamente dicha está dividida en cinco capítulos que constituyen una fiel transcripción de las declaraciones realizadas por Cibrán a un juez a quien, sin embargo, no se le registran nunca las preguntas, aunque se pueden adivinar a través de las respuestas de Cibrán. Mediante semejante técnica y artificio, Blanco Amor consigue subrayar al mismo tiempo tanto la falta de justicia de la Justicia, que solo aparece para condenar y no para juzgar imparcialmente, como una situación lingüística caracterizada por la diglosia, ya que las preguntas del juez están realizadas en castellano.

⁸ Utilizando el patrón y la terminología de Etienne Souriau, Emilio Bejel (1978) realiza un interesantísimo análisis estructuralista del reparto de las funciones dramáticas de los personajes de *Bodas de sangre* en un ensayo en el que hace un inventario de los cargos asignados por el autor a los personajes de la tragedia.

la geografía andaluza. Los escenarios fundamentales son la cueva de la Novia, el bosque y la habitación blanca del último cuadro, pero hay otros escenarios correspondientes a la casa del Novio y de Leonardo. Incluso la unidad de tiempo se rompe. El intervalo de tiempo de *Bodas de sangre* se extiende a lo largo de varios días, ignorando así los patrones clásicos y neoclásicos de la construcción del drama.

Con pequeñas variaciones, la sociedad descrita tanto en *A Esmorga* como en *Bodas de Sangre*, es muy similar. Las dos obras remiten a una sociedad arcaica: no sabemos exactamente cuándo ocurre la acción, sin embargo, todo —objetos, costumbres, lenguaje— alude a una sociedad muy lejana. El protagonista de *A Esmorga* nos ofrece algunos detalles sobre el tiempo de la acción, pero nada claro. En la “documentación” el autor nos da algunas marcas temporales: “me puse ahora a escribir esta crónica, a casi cuarenta años de tiempo en que reuní tan vaporosa documentación y a casi noventa del suceso mismo” (Blanco Amor 1960: 12). A pesar de estos detalles, no podemos establecer cuándo exactamente ocurren los sucesos, y aunque identificamos el clímax de la novela con un acontecimiento parecido de su infancia (el navajazo recibido por un vecino de Ourense durante la procesión del Viernes Santo, en la Plaza Mayor de la ciudad), no es posible identificar siquiera el año. Además de arcaica, es también patriarcal con sus tabúes, sus normas, sus violencias y con su concepción de la institución del matrimonio. De igual manera, lo social importa más que lo individual. A pesar de que el Novio y la Novia ya “lo han hablado”, solo sus parientes (la Madre puede participar en la ‘negociación’ solo porque es viuda) pueden tomar verdaderamente la decisión. Prueba de ello es el deseo ferviente y tan brutalmente pragmático de tener descendientes: “Yo quiero que tengan muchos [hijos]. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados” (García Lorca 1999: 29). Esta es la sociedad en la que creció el propio Lorca aunque se inspiró en los trágicos —pero muy reales— acontecimientos del crimen de Níjar, Almería.

En esa sociedad marcada por la violencia, el miedo y la esperanza, se inscribe también la *Auria de Blanco Amor*. Es una *Auria* de misterios, de magias, de presentimientos terribles. Igual que Lorca, *Blanco Amor* se inspira en un episodio que presencié cuando tenía apenas unos años:

¡Foi una cousa tan misteriosa! [refírese a como xurdiu *A Esmorga*] Non o sei, cecáis dun lonxano recordó. Sendo eu rapaz de cinco anos, estaba coa miña nai presenciando o ‘Encuentro’ da procesión de Venres Santo, nun balcón da Praza Maior de Ourense. O ‘Encuentro’ era exactamente un auto sacramental mudo. Estou vendo a un crego, ao que lle pagaban catro onzas por predicar toda a semana e que facía de coro de traxedia grega, estimulando e guiando ás omaxes. O ar cheiraba a perrita e sentíase un ruído de zocos pola praza adiante. De repente, fíxose un claro de reña debaixo de nós. A miña nai colleume deseguida e xa non vin mais. Ao ‘Bocas’ abríranlle o bandullo, e foise correndo amparando as tripas que lle saían, ata o hospital da praza das Mercedes. Daquela navallada saíu *A Esmorga*. (Casares 1973: 340)

Posteriormente, *Blanco Amor* habla más detalladamente sobre el proceso creador que tuvo como resultado el objeto de nuestro análisis, la novela escrita en el exilio argentino durante intensas horas de “rapto creador”:

Esta novela comenzo por unha visión semiinconsciente dun feito da miña infancia. Era un venres, eu tiña por diante a semana inglesa que entón era a tarde do sábado e o domingo, —é a primeira vez que o conto— miña dúas estilográficas non tiñan tinta. Afilei un cabo de lapis e púxenme ao labio. A miña primeira sorpresa foi verme escribir en galego, idioma no que non intentara xamais a narración, e así escribín con restos da neveira e durmindo intermitentemente ata ás once da mañan do luns en que tiven que coller o tren para ir as miñas clases na Universidade. Aquilo quedou alí... noutros dos weekends quedou a novela rematada, como se ma contasen no oído. (Allegue Otero 1993: 258)

La RAE estipula que la tragedia es “la obra dramática cuya acción presenta conflictos de

⁹ http://buscon.rae.es/drae/?type=3&val=redactar&val_aux=&origen=REDRAE (consulta 1/4/2013).

apariencia fatal que mueven a compasión y espanto, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar el enigma del destino humano, y en la cual la pugna entre libertad y necesidad termina generalmente en un desenlace funesto⁷⁹. Esa apariencia fatal es el *fatum malus* y tanto Blanco Amor como Lorca lo actualizan en coyunturas temporales adecuadas al desenlace de sus personajes. Alusiones al *fatum* clásico abundan en ambos textos y, examinados a través de un enfoque semiótico, las encontramos materializadas en animales y objetos. Por ejemplo, de acuerdo con Eliade (1999: 67) y Cirlot (2006: 117), podríamos ver al caballo como un animal “ctónico-funerario”. Desde esta perspectiva, cabría considerar que el caballo de Leonardo alude a los jinetes del Apocalipsis cuando la Suegra se refiere a la imagen grotesca del caballo diciendo que “está abajo tendido, con los ojos desorbitados como si llegara el fin del mundo” (Lorca 1999: 78). Por otra parte, Jung dice que el caballo

is an archetype that is widely current in mythology and folklore. As an animal it represents the non-human psyche, the sub-human, animal side, therefore the unconscious (...) as an animal lower than man it represents the lower part of the body and the animal drives that take their rise from there. The horse is a dynamic power and a means of locomotion. (Jung 2005: 25)

4. REPRESENTACIÓN ESPAÑOLA DEL *FATUM MALUS*

En *Bodas de sangre* el caballo se convierte en una imagen obsesiva y de mayor trascendencia, contiene un trasfondo mítico. En el segundo cuadro del primer acto, Leonardo dice exasperado: “llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo y siempre se le caen” (Lorca 1999: 9) y más tarde la Mujer le recuerda que el día anterior las vecinas “te habían visto al límite de los llanos (...) Pero el caballo estaba reventado de sudar” (Lorca 1999: 9). Asimismo, en su estudio de la tragedia española, Ricardo Doménech comenta que el “cuadrúpedo (...) refleja la agitada lucha interior de Leonardo” (2008: 86). El caballo de la tragedia que tratamos tiene sus homólogos en otros poemas lorquianos: *Poema del cante jondo*, *Romance-ro gitano*, etc. La imagen plural de este animal

expresa la fuerza y el instinto vital y sexual, pero también puede expresar lo opuesto: vehículo funerario, que, sugestivamente, lleva al jinete hacia la muerte. Lorca también emplea la imagen del caballo para reflejar la agitada lucha interior de Leonardo; pero la más representativa imagen nos la ofrece la Criada: “Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo” (Lorca 1999: 29). Por lo tanto, vemos como, entre otros elementos, el caballo anuncia un terrible fin para el triángulo amoroso de la tragedia.

Igual de terrible, aunque bastante más grotesca, es la manta con la que Bocas y Milhones intentan convencer a Cibrán para seguirles echándose en la cabeza: “y a todo eso queriéndome echar la manta por la cabeza” (Blanco Amor 1960: 24). La manta es la fuerza que paraliza la voluntad de Cibrán de llegar al trabajo esa mañana y, como consecuencia, le va a traer la muerte, ya que actúa como algo que le ata al terrible desenlace de los sucesos (Doucet 2010: 46). Pero lo que mejor ejemplifica la falta de fuerza de voluntad de Cibrán frente al *fatum* es su actitud ante la naturaleza, cuando intenta justificarse por no haber abandonado a los parranderos: “Pro eu digolle que a chuvia tivo moita da culpa” (Blanco Amor 1959: 42), explica Cibrán al juez. La lluvia, el alcohol y el dolor son constantes en la mente de Cibrán. El alcohol aleja del frío y de los demonios personales de cada uno de los parranderos (epilepsia, frustración social y sexual, soledad, hostilidad, etc.). La tendencia de echar la culpa a la lluvia se podría justificar probablemente con decir que son conscientes de su propia destrucción y por eso la lluvia es la causante del trágico desenlace.

El Novio de *Bodas de sangre* tiene la misma postura y las fuerzas naturales son las responsables de la tragedia: “Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra” (Lorca 1999: 44). Otro papel importante de la tierra como iniciadora de la tragedia se observa en la “contratación” de la boda entre el Novio y la Novia. Leonardo no se puede casar con ella porque no tiene suficientes tierras. Además, Leonardo identifica a la Novia con la tierra (Novia = tierra = fertilidad), prefigurando, así, el carácter peligroso de su relación: “la culpa es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas” (Lorca 1999: 44).

5. CONCLUSIONES

A la luz de lo expuesto anteriormente podemos concluir, por una parte, que ambos textos reflejan la influencia de las teorías clásicas de la tragedia, y por otra parte, que la amistad de los dos escritores, tan diferentes y tan parecidos al mismo tiempo, ha influido también en la recreación artística de los mismos (Doucet 2010, Boyd 1996, Doménech 2008). A pesar de que es mucho más fácil observar la existencia de los postulados aristotélicos en *Bodas de sangre*, ya que el modo de expresión —el drama— es el mismo al que se refería el Filósofo¹⁰, es evidente también la intención de Blanco Amor de utilizar variaciones del axioma de la tragedia clásica en su *A Esmorga*. Además, ese “espíritu común” de orientación neopopularista de ambas obras literarias se pone de manifiesto en la actitud con la que los dos escritores interpretan esos universos tan idiosincráticos. No obstante, utilizan procesos de representación muy parecidos el uno del

otro: en la representación de la atmósfera, en la dispersión de las funciones dramáticas, en la perspectiva trágica del *héroe*, de las tres unidades clásicas, del *fatum malus*, y en las maneras de representar varios conceptos mediante símbolos. A modo de ejemplo, Lorca introduce, por un lado, arquetipos pertenecientes al imaginario universal (la sangre, el agua, la flor de naranjo, la lluvia, el vientre, etc.)¹¹ y, por otro lado, imágenes (la navaja, el caballo¹², la tierra, etc.) que no se alejan del sentido que tenían en las normas clásicas, pero que, además, adquieren complejidad por lo novedoso de los mismos. Eduardo Blanco Amor y Federico García Lorca son poetas, dramaturgos y amigos con afinidades electivas. Las páginas anteriores han sido un acercamiento a la compleja relación entre dos de los autores más representativos de las literaturas de sus tierras y, al mismo tiempo, como ya hemos visto, tan universales que se han convertido en “espíritus de sus tiempos” (*Zeitgeists*).

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEGUE OTERO, Gonzalo (1993): *Eduardo Blanco Amor, Diante dun Xuís ausente*. Vigo: Editorial Nigra.
- ARANGO, Manuel Antonio (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA BACCA, Juan David (trad.) (1946): *Obras completas de Aristóteles. Poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- AUERBACH, Erich (1993). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (trad. de I. Villanueva y E. Imaz). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria / CONSUELO GARCÍA GALLARÍN / SAGRARIO SOLANO SANTOS (1997): *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Akal.
- BEJEL, Emilio (1978): “*Bodas de sangre* y la estructura dramática”, *Thesaurus* 33/2, pp. 309-316.
- BLANCO AMOR, Eduardo (1928): *Romances galegos*. Buenos Aires: Céltiga.
- (1959): *A Esmorga*. Buenos Aires: Citania.
- (1960): *La Parranda*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

¹⁰ Dado que la *Poética* tiene como objeto de estudio, entre otros, varios géneros artísticos (la epopeya, la poesía trágica, la comedia, el arte de tocar la flauta, etc.), la tragedia clásica *Bodas de sangre* tiene muchos más puntos en común con los postulados aristotélicos, al menos desde una perspectiva formal, que *A Esmorga*. En todo caso, la novela de Blanco Amor sigue la línea trazada por Aristóteles en cuanto a la construcción de la trama, las tres unidades dramáticas y los momentos de la evolución del protagonista

¹¹ Véase el estudio del simbolismo del corpus lorquiano realizado por Arango (1995).

¹² La presencia del caballo en la obra de Lorca ha dado lugar a un número extenso de estudios sobre este leitmotiv no solo en *Bodas de sangre*; véase al respecto, entre otros, García Lorca (1947), Cirré (1952), Villegas (1967) y Valente (2002).

- BOYD, S. (1996): "Lorca's *Bodas de sangre* and Synge's *Riders to the Sea*", en Catherine O'Brien (ed.), *Cross-Currents in European Literature*. Dublin: University College Dublin, Department of Italian, pp. 39-48.
- CASARES, Carlos (1973): "Leria con Eduardo Blanco-Amor", *Grial* 41, pp. 337-344.
- CHEVALIER, J. (2007): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2006): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CIRRÉ, José Francisco (1952): "El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca", *Cuadernos Americanos* 66, pp. 231-245.
- DOMÉNECH, Ricardo (2008): *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos.
- DOUCET, Montserrat (2010): "La intertextualidad Blanco Amor - Lorca en *A Esmorga* y *La Parranda*", *Madrygal. Revista de estudios gallegos* 13, pp. 45-50.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- (2003): *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos.
- ELIADE, Mircea (1999): *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- FERNÁNDEZ, Camilo (ed.) (1995): *Eduardo Blanco Amor e o teatro. Teatros libres de preguerra. Proces a Jacobusland (Commemoració Lletres Gallegues 1993)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- FORCADELA, Manuel (1991): *A Esmorga de Eduardo Blanco-Amor*. Vilaboa (Pontevedra): Edicións do Cumio.
- FREIXANES, Víctor F. (1976): *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia.
- GARCÍA LORCA, Federico (1947): "Córdoba. Lejana y sola", *Cuadernos Americanos* 34, pp. 187-197.
- (1999): *Bodas de sangre* (ed. Manuel Cifo González). Madrid: Castalia.
- HALLIBURTON, Charles Lloyd (1968): "García Lorca, The Tragedian: An Aristotelian Analysis of *Bodas de sangre*", *Revista de Estudios Hispánicos* 2/1, pp. 35-40.
- JUNG, Carl Gustav (2005): *Modern Man in Search of a Soul*. Londres: Routledge.
- ORTEGA Y GASSET, José (2006): *España invertebrada: bosquejo de algunos pensamientos históricos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Luis (1995): *O pórtico poético dos "Seis Poemas Galegos"*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Ponencia de Música e Artes Escénicas.
- PÉREZ RODRÍGUEZ et alii (1993): *Eduardo Blanco Amor: Siempre en Auria*. Vigo: Xerais.
- ROMÁN CALVO, Norma (2007): *El modelo actancial de Greimas y su aplicación*. México: Editorial Pax México.
- RUIZ DE OJEDA, Victoria A. (1994): *Entrevistas con Blanco-Amor*. Vigo: Editorial Nigra.
- SAINERO SÁNCHEZ, Ramón (1983): *Lorca y Synge. ¿Un mundo maldito?* Madrid: Universidad Complutense.
- SMOOT, Jean J. (1978): *A Comparison of Plays by John Millington Synge and Federico García Lorca. The Poets and Time*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- TINNELL, Roger (2011): "Correspondencia conservada de Eduardo Blanco-Amor a Federico García Lorca", *Madrygal. Revista de estudios gallegos* 14, pp. 117-124.
- VALENTE, José Ángel (2002): *Las Palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- VILLEGAS, Juan (1967): "El leitmotiv del caballo en *Bodas de sangre*", *Hispanófila* 24, pp. 21-36.
- WALSH, John K. (1991): "A Genesis for García Lorca's *Bodas de Sangre*", *Hispania* 74/2, pp. 255-260.