CC BY NC SA

VERBEIA JOURNAL OF ENGLISH AND SPANISH STUDIES
REVISTA DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS
2026. Monográfico
ISSN 2531-159X
Año X, Número 11

The Material Scream: An Analysis of the Expressive Nature of Objects in Federico García Lorca's Rural Tragedies

Concha G.-Badía Fraga
Fundación IES Granada
conchagbadiafraga@yahoo.es
https://orcid.org/0009-0008-1558-4471

Recibido 25 de julio de 2026
Aceptado 24 de octubre de 2026
Publicado 31 de octubre de 2026

ABSTRACT

This article examines the expressive function of objects in Federico García Lorca's rural tragedies —Blood Wedding, Yerma, and The House of Bernarda Alba— from the intersection of the material turn and the affective turn. Moving beyond a merely symbolic reading, it focuses on everyday things associated with the female domestic sphere, such as lace, sheets, beds, pitchers, dresses, fans, and sewing implements, in order to show how they acquire dramatic agency. When these objects become "things," they operate as vehicles for desires, frustrations, and forms of resistance that the female characters cannot openly articulate within a patriarchal order that restricts their voices. The article therefore argues that Lorca displaces an intimate and subaltern language onto domestic materiality: a silent cry through which women communicate desire, pain, and a drive toward freedom. In this sense, objects become a lateral language of female expression and emotional resistance.

KEYWORDS: Federico García Lorca, rural tragedies, materialities, resistances, gender.

El grito material: análisis del carácter expresivo de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca

RESUMEN

Este trabajo analiza la función expresiva de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca —Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba— desde la intersección entre el giro material y el giro afectivo. Frente a la lectura simbólica tradicional, se propone atender a las cosas cotidianas vinculadas al universo femenino como encajes, sábanas, camas, cántaros, vestidos, abanicos o elementos de costura para mostrar cómo adquieren agencia dramática. Estos objetos, al convertirse en "cosas", funcionan como medios de expresión de deseos, frustraciones y resistencias que las protagonistas no pueden formular abiertamente en un orden patriarcal que limita su voz. Así, el estudio defiende que Lorca desplaza hacia la materialidad doméstica un lenguaje íntimo y subalterno: un grito silencioso mediante el cual las mujeres comunican su deseo, su dolor y su impulso de libertad.

PALABRAS CLAVE: Federico García Lorca, tragedias rurales, materialidades, resistencias, género.

Cómo citar:
G. -Badía Fraga, Concha. "El grito material: análisis del carácter expresivo de los objetos en las tragedias rurales de Federico García Lorca". *Verbeia, Monográfico* 11, 2026, pp. 36-55.

1. INTRODUCCIÓN

En el prólogo a su primera obra, *Impresiones y paisajes* —publicada en 1918—, Federico García Lorca afirmaba "La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma". No va a ser casual que el término "cosa" —bien entendido como "objeto", bien en su más amplia acepción de "asunto" o "hecho" — aparezca reiteradamente tanto en esta obra primeriza como también de manera persistente en su producción literaria y epistolar no solo por su versatilidad, sino por la capacidad expresiva que el poeta va a otorgar a los objetos en su escritura. De hecho, dentro del mismo texto más adelante, señala "Hay que interpretar siempre escanciando nuestra alma sobre las cosas, viendo un algo espiritual donde no existe, dando a las formas el encanto de nuestros sentimientos, es necesario ver por las plazas solitarias a las almas antiguas que pasaron por ellas, es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices." (García Lorca, *Impresiones* 41)

Proveniente mayoritariamente de una tradición doblemente romántica y modernista, el gusto de Lorca por el detalle (que él consideraba además muy propio de los granadinos) va a estar íntimamente relacionado con el anhelo de universalidad al que aspiraba para su creación literaria. Su temprana exposición al teatro romántico por las lecturas del *Hernani* de Víctor Hugo que su madre realizaba (Gibson 28) son un primer apunte de la filiación de su perspectiva creadora que, si bien estuvo marcada por la sutileza del Simbolismo, tomó sus presupuestos fundamentales del ideario romántico por medio de la utilización de sus temas y formas[5]; sin embargo, hay un aspecto que aparentemente ha pasado desapercibido en las conexiones entre Lorca y el Romanticismo, y es el papel de los objetos[6]. Ciertamente, como aparece en las primeras líneas de este trabajo, ya en su primera obra Lorca parece

[5] Entre otros, estos elementos serían el sentimentalismo, la búsqueda de la libertad individual frente a la norma, la pulsión de muerte y de angustia frente a la inevitabilidad del destino, la estetización de lo popular, el anhelo de escape de la realidad y el radical protagonismo del mundo natural. En cuanto a la forma, la ruptura de la frontera entre los distintos géneros a favor de su combinación, el uso de elementos fantásticos y ambientes tenebrosos. No obstante, lo verdaderamente importante en el caso que nos ocupa es, siguiendo la estela de los estudios de Isaiah Berlin, la transformación que el Romanticismo supuso en la vida y el pensamiento del mundo occidental, hecho que muy probablemente habría de ser fundamental para el impulso creativo de Lorca, marcado, como se expondrá a continuación, por un deseo transformador parejo, pero enfocado -en palabras de Juan Carlos Rodríguez al hablar de su teatro- a la relación entre *lo dicible*, lo *no dicible* y el punto medio en el que posteriormente habrá de resolverse esta tensión, la *lateralidad*.

[6] Como ejemplo claro y cotidiano de este hecho, recomiendo al lector visitar el Museo del Romanticismo de Madrid, más concretamente, las salas dedicadas al hombre y a la mujer característicos de la época.

ISSN 2531-159X

referirse a las "cosas" como una suerte de continentes en los que la poesía permanece dormida, a la espera de que el alma, al proyectarse sobre ellos, despierte su capacidad expresiva inherente. Y es que históricamente, a partir del siglo XVIII, el auge y consolidación de la burguesía resultante de su creciente poder económico y social favoreció la implantación de nuevos valores en torno a la individualidad y muy especialmente el éxito material. Esto, unido al fenómeno de la industrialización, procuró que los objetos transcendieran su función meramente práctica para convertirse en elementos cargados de emoción, historia y subjetividad, como bien señalan los trabajos de Arjun Appadurai (1986), Jean Baudrillard (1969), Bruno Latour (1991) y la obra inacabada de Walter Benjamin *El proyecto Arcades* (1927-1949), entre muchos otros que Bill Brown toma como referentes para la creación de la *Thing Theory* (Teoría de los objetos) en 2001 basándose en el estudio del papel de los objetos en la novela victoriana inglesa. De este modo, traspasando la ambigüedad anteriormente referida del término, las cosas —los objetos— van a tener una presencia especial en la producción lorquiana que se derivará muy lógicamente y en primera instancia, de su relación cotidiana con ellas como sujeto histórico, pero también, desde un punto de vista paralelo, de su intencionado uso dentro de su producción con objetivos específicos centrados en la expresión de un mensaje concreto[7].

Así, el planteamiento de esta investigación se basará en la tensión establecida por Lorca entre los objetos cotidianos, y los símbolos dentro de su teatro, más concretamente en las denominadas "tragedias rurales": *Bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936)[8] en un intento de inventariar cosas que aparecen en escena dentro del marco teórico de los nuevos materialismos y enlazando con su implicación afectiva.

[7] Es inevitable aquí referirse a la obra de Robert Langbaum *La poesía de la experiencia* (1957), en la que, a partir del estudio del monólogo dramático en la poesía romántica inglesa, pone el foco en la capacidad del poeta de proyectar su alma sobre las cosas y aprehender de tal proyección un conocimiento doble: el de las cosas y el de sí mismo a partir de su relación con ellas, lo que viene a convertir el ejercicio poético en un espacio de conocimiento y comunicación que trasciende todo solipsismo individual. Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*. Comares, 1997.

[8] Es necesario aclarar que, si bien las tres obras citadas son popularmente consideradas tragedias, Lorca denominó en forma de subtítulo a *La casa de Bernarda Alba*, "Drama de mujeres en los pueblos de España". A pesar de esto, la crítica la ha estudiado como tragedia en base a los elementos que la conforman.

ISSN 2531-159X

2. LA CUESTIÓN DE "LO DICIBLE" Y LO "NO-DICIBLE" EN EL TEATRO LORQUIANO EN LA DÉCADA DE LOS 30

Parece ser de común acuerdo entre la crítica el hecho de que a partir de 1929 Lorca da un giro a su producción que marca una etapa diferenciada de la anterior y coincide con una mayor profusión de escritura teatral en comparación con la poética. En este viraje confluyen hechos de carácter personal (la decepción sufrida con Emilio Aladrén) con la popular, pero errada recepción del significado de *Romancero gitano* y la consecuente sensación de agotamiento con respecto a las bases estéticas que hasta entonces habían sostenido su producción escrita. Las palabras leídas en el homenaje que el granadino recibe junto a Margarita Xirgu en el Hotel Alhambra Palace de Granada en 1929 dan buena cuenta de ello

> Ahora más que nunca, necesito del silencio y la densidad espiritual del aire granadino para sostener el duelo a muerte que sostengo con mi corazón y con la poesía. Con mi corazón, para librarle de la pasión imposible que destruye y de la sombra falaz del mundo que lo siembra de sol estéril; con la poesía, para construir, pese a ella que se defiende como una virgen, el poema despierto y verdadero donde la belleza y el horror y lo inefable y lo repugnante vivan y se entrechoquen en medio de la más cadente alegría. (En el hotel Alhambra Palace… 195-196)

Lorca se enfrenta así a una lucha con el proceso creativo (entendiendo aquí "poesía" en su sentido más aristotélico, el de *poiesis*)[9] para poder dar cabida en su producción, sin orden necesario, pero en violenta convivencia ("se entrechoquen") a "la belleza", "el horror", "lo inefable" y "lo repugnante" bajo el manto de "la más cadente alegría". Evidentemente, en esta enumeración de términos, como es posible comprobar, no aparece complacencia alguna: Lorca parece abogar por un teatro crudo y abisal que, en unos casos, recibirá la denominación de "tragedia" o de "drama" y, en otros, la de "Teatro bajo la arena", en donde la belleza aparece rodeada de los elementos más descarnados e implacables de la realidad. Sin embargo, en este camino hacia la re-teatralización del género, la existencia y la obra propias estarán al servicio de la tarea: tal como Vicente Aleixandre afirmó, poesía y vida fueron inseparables en la persona del granadino[10], y este acuerdo establecido entre las dos

[9] Teatro y poesía fueron para Lorca las dos caras de una misma moneda. En una entrevista realizada en 1936, expresó "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre." (Morales)

[10] En su texto "Federico", Vicente Aleixandre apunta "entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace eternamente inseparables e indivisibles." (Aleixandre 1787-1788)

ISSN 2531-159X

partes va a aparecer proyectado claramente en ocasiones en un continuo desdoblamiento del autor en diversos personajes de las obras más experimentales, pero también formalmente entre la música y el silencio, "lo dicho" y lo "no dicho", "lo dicible" y "lo no-dicible" (Rodríguez), entre el deseo y su ausencia (Harretche 2459).

No hay que olvidar que las tragedias rurales, señaladas como un ejemplo de estetización de lo popular, son coetáneas de los textos considerados más rompedores del granadino: en la horquilla temporal que se abre entre 1930 y 1936, Lorca redactará *Retablillo de Don Cristóbal* y *El público* en 1930, *Así que pasen cinco años* en 1931, *Bodas de sangre* en 1932, *Yerma* en 1934, *Doña Rosita la soltera* en 1935 y *La casa de Bernarda Alba* en 1936. Aparte quedan las inacabadas *Los sueños de mi prima Aurelia* y *Comedia sin título* (esta última retomada y concluida con la incursión del único capítulo de la también incompleta *El sueño de la vida* (1930) y otro escrito por Alberto Conejero en 2018). Este bascular entre lo aparentemente popular y lo experimental que en la década de los 70 supuso un problema para las inquietudes academicistas de lograr una organización clara del teatro lorquiano en torno a sus temas y estilos[11] forma parte de un proceso que se abre en muy diversos frentes y que va a apuntar hacia un mismo objetivo: romper con la idea del teatro como remedo de la vida y hacer de él un espacio de realidad en el que la vida se *crea*.

Juan Carlos Rodríguez indicó "la unanimidad a la hora de señalar que Lorca escribe desde dos núcleos básicos, desde el deseo y la diferencia" (9); no obstante, más que cuestionar este asunto, lo matizó añadiendo la necesidad de "entrar en la *radical historicidad* de su propio *inconsciente ideológico*, y en la singularidad en sentido fuerte—de tal inconsciente" (ibid.). A partir de este punto, Rodríguez distingue dos etapas en la producción teatral de Lorca: la primera, propia de los años 20, en la que el granadino, influido por el mundo cultural que habita, realiza su labor expresiva entre lo dicho y lo no dicho ("la musicalidad como voz del silencio, la marginalidad y (¡sobre todo!) la represión")[12]; y la segunda, posterior, en la que pasa a habitar dos mundos que ampliarán su perspectiva: "El mundo de la dicibilidad y el de la no-dicibilidad (*id est*, el mundo de la construcción del cuerpo/palabra frente al mundo de la represión"), un conflicto al que dará solución en la "lateralidad de los dos caminos

[11] María Estela Harretche narra cómo hasta 1976 la obra de Lorca se analizaba desde una totalidad bien estructurada que se rompe con la sucesiva publicación de obras iniciada por la que Martínez Nadal hace de *El público*; posteriormente, en 1978, la de la *Comedia sin título* en la edición de Marie Laffranque, en 1987 la aparición del tomo *Teatro inconcluso* y en 1995 la del *Teatro inédito de la juventud* a manos de Andrés Soria Olmedo. (Harretche 2484).

[12] Entendemos esta aparente polarización de "lo dicho" y lo "no dicho" en el sentido de lo que era aceptable o no aceptable decir para Lorca dentro de la ideología que habitaba.

ISSN 2531-159X

paralelos". (35-36). En esta construcción ("del cuerpo/palabra") Lorca va a centrar su nuevo ideario estético, en donde la relación tensionada con el lenguaje propia de su poesía —el lenguaje entendido tanto como el medio de construir un cuerpo literario y social como también un espacio limitado, compuesto de un número finito de elementos y por ende restringido en sus capacidades[13]— va a imprimir una frustración constante en su proyecto artístico y que Rodríguez señala pareja a la doble frustración que lo acompaña: la homosexual[14] y la musical (39)[15].

En una entrevista celebrada en 1935 para el diario *El Mercantil Valenciano* con motivo de la representación de *Yerma*, García Lorca afirmó con naturalidad: "Hoy no interesan más que dos clases de poemas: el social y el sexual. La obra que no siga una de esas direcciones está condenada al fracaso, aunque sea muy buena. Yo hago la sexual, que me atrae más […] una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aterrar y aspaventar un poco."

[13] Resultan muy clarificadoras al respecto las palabras de Isabel Daza en relación con el espejismo y los límites del discurso a partir de la obra de Juan Carlos Rodríguez *Lorca y el sentido* (1994) cuando afirma que somos meras "arrendatarias de la palabra (cfr.Rodríguez, 1994:21). Que la lengua nos habla, nos produce, nos usa, nos sujeta a la ideología dominante y no hay cómo salir. Como viene a decir Juan Carlos Rodríguez recordando a Spinoza: el problema no es que el sistema reprima nuestra libertad, sino que nos haga creer que somos libres, es decir, que nos interpele como sujetos y sujetas libres." (6).

[14] Gregory Woods cifra el surgimiento de la cultura homosexual tal como la conocemos ahora en la última parte del siglo XIX y el XX: "La existencia de la homosexualidad no como un circunstancial capricho erótico, sino como una condición e identidad compartidas ofrece la posibilidad misma de una cultura homosexual, o al menos de una subcultura minoritaria con una identidad sexual en sus raíces" (14). A partir de la compilación en estudios y antologías de textos culturales que afirmaban la existencia de ese «amor que no osa decir su nombre» al que aludía Oscar Wilde, comenzó a generarse un canon que demarcaría su proyección tanto hacia el pasado como al futuro, paralelo -y en muchas ocasiones, también enfrentado- al canon heteronormativo. Si bien, según el autor demuestra en el exhaustivo primer capítulo de la obra ("Hacia la tradición gay",) la compilación de textos de temática homosexual en antologías y obras de estudio supuso la existencia de un refugio para el colectivo frente al continuo ataque moral que recibían y del mismo modo facilitó la disponibilidad de materiales para justificarse ante el mundo, lo cierto es que no sería hasta el denominado "Movimiento de liberación gay" de 1969 cuando se pudo comenzar a pensar en un canon verdaderamente propio. En el caso de Lorca, como el de muchos otros autores homosexuales, la tensión entre "lo dicho" y lo "no dicho" y la frustración a la que apunta Juan Carlos Rodríguez, será un elemento fundamental de su creación y un impulso en la búsqueda tanto de respuestas como de una voz propia al margen de las imposiciones sociales.

[15] Del mismo modo que opera la frustración sexual en Lorca con respecto a la heteronorma en forma de un sentimiento de marginalización y represión, la frustración relacionada con la música proviene de su uso exclusivo para transmitir su mensaje, ya que "si la música resulta decisiva para Lorca lo es solo en tanto que *expresión del drama de la imposibilidad de expresión: solo a través de la música se puede decir «lo que no se puede decir.*" (Rodríguez 64).

ISSN 2531-159X

(Luengo 432)[16]. No obstante, parejo a esta intención de epatar corría el profundo deseo de triunfar sobre las tablas y la verdadera y lógica asunción de la imposibilidad de romper totalmente con lo heredado (la lengua, la cultura, las reglas de la escena, la tradición) de ahí que, como bien señala Rodríguez, Lorca procurara la coexistencia de obras de corte más popular (es decir, las tragedias rurales) con otras abiertamente rupturistas, experimentales y aun agresivas con los paradigmas del teatro más tradicional.

Y fue así como durante los años treinta vamos a encontrar un Lorca que alterna dos tipos de producción teatral: de un lado, una enfocada en la estetización de lo popular en el que la fuerza del instinto sería el eje conductor y el símbolo su medio de expresar la fusión entre lo dicho y lo no dicho. Este teatro estaría marcado por la "dicibilidad", esto es, la transmisión de aquello que se puede expresar, y a este grupo pertenecerían *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*. Del otro lado y de manera paralela se hallarían las obras que conforman el "Teatro bajo la arena" —opuesto al "Teatro al aire libre" (Doménech 36) típicamente burgués— dirigido a crear lo indecible y otros mundos posibles y paralelos a la "dicibilidad" por medio de la alegoría. En este teatro la realidad no se copia ni se representa, sino que se crea y se presenta una y otra vez en cada ocasión que se da vida al texto[17]. La obra pierde su referencialidad y se convierte así en una realidad autónoma en continuo hacerse y deshacerse, un espacio de pretendida libertad y creación absolutas. Evidentemente, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título* serían las tres columnas sobre las que descansa esta parte.

El tema de este trabajo obliga a que nos enfoquemos en el primer grupo, el del teatro "dicible" conformado por las tragedias lorquianas, en donde el juego abierto entre "lo dicho", "lo no dicho" y "lo dicible" —amparado todo ello por el uso del símbolo como aspecto unificador— va a dar fundamento a nuestra teoría sobre el uso de los objetos como medio de dar voz a los personajes femeninos en un mundo heteropatriarcal cuya norma lingüística las excluye de la libertad comunicativa.

[16] Aunque evidentemente en esta entrevista Lorca muestra un claro atrevimiento, no se puede obviar la perspectiva social que él defendió repetidas veces de su creación y muy especialmente de su teatro. (Doménech 43-45), (Woods 178).

[17] Desde este punto de vista cobran completo sentido estas palabras que Lorca pronunció en 1935 en la entrevista para *El Mercantil Valenciano*: "Mi obra apenas está comenzada."

ISSN 2531-159X

3. LOS GIROS MATERIAL Y AFECTIVO COMO CAMINO HACIA UNA LECTURA "LATERAL" DE LAS TRAGEDIAS RURALES

Surgido como contrapeso al predominio de los paradigmas racionalistas científicos *After 1945*, el llamado "giro afectivo" vino a combinar diferentes intereses por parte de la sociología y los estudios humanistas que habrían de abarcar la muerte de los metarrelatos, la crítica feminista y el desarrollo de nuevos paradigmas científicos y líneas de investigación que, una vez superada la oposición entre emoción y razón propia de la modernidad, vinieron a centrarse en el estudio de las diferencias (género, sexualidad, clase, raza y sus intersecciones) y el modo en que sus conexiones ofrecían una nueva perspectiva a la producción de conocimiento y las relaciones sociales. (Corujo 269-271), (Labanyi, *Pensar lo material* 18).

Sin embargo, según afirmaba Jo Labanyi en 2010, a pesar de este interés de la escuela de pensamiento anglosajona por reconceptualizar la materialidad durante la segunda mitad del siglo XX, los estudios españoles sufrieron una tardía adscripción por su marcado apego al análisis textual, la referencialidad del texto literario y la inevitable centralidad concedida al lenguaje. Esto podría explicar, siguiendo la estela del trabajo de María Rosón y Rosa Medina (Rosón y Medina) por qué los estudios literarios parecen haberse dedicado más a analizar la presencia de los mecanismos de poder patriarcales en las tragedias lorquianas y a interpretar los símbolos que los representan (el caballo, el cuchillo, la navaja, el bastón, etc.) en lugar de prestar atención a la respuesta que los personajes femeninos dan en forma de resistencia y en el papel que los objetos cotidianos —sencillos, casi invisibles por la costumbre que tenemos de su presencia— tienen en la conformación de la voz, —o mejor, el grito— femenino.

Así, este trabajo se desarrolla en la intersección del "giro afectivo" con el "giro material" (también denominado "nuevos materialismos") iniciado en la última década del siglo XX y desarrollado profusamente al comienzo del siglo XXI al calor de los estudios culturales anglosajones por la revalorización que supuso del papel de los objetos cotidianos como agentes productivos y transformadores de la subjetividad individual, la identidad y el orden social y cultural. La obra de autores como Bruno Latour, Jane Bennett, Rosi Braidotti, Maurizia Boscagli y Arjun Appadurai en el plano de los estudios literarios y la sociología son referencia necesaria, pero muy especialmente lo es la figura de Bill Brown, en cuyo texto *A sense of things* (de algún modo fundacional de esta teoría) describe que este nuevo pensamiento gira en torno a "cómo los objetos inanimados constituyen subjetos humanos,

cómo los mueven, cómo los amenazan, cómo facilitan o ponen en riesgo su relación con otros sujetos (…) cómo organizan nuestro afecto privado y público" (7). De esta manera, según estas palabras, cabe entender que la relación que los seres humanos establecemos con el objeto no se limita a su mera posesión y uso, sino que somos con el objeto, y aún más: nos hacemos, nos transformamos en nuestra relación con él y viceversa.

Brown inscribe su propuesta en el marco fenomenológico-hermenéutico heideggeriano para señalar la diferencia entre "objetos" y "cosas", en donde los primeros tienen una función meramente utilitaria y las segundas transcenderían esta función para afectar, alterar o redefinir la experiencia humana: "La historia de los objetos que se afirman como "cosas" es, pues, la historia de una relación transformada con el sujeto humano y, por tanto, la historia de cómo la "cosa" designa en realidad no tanto un objeto como una relación sujeto-objeto concreta." ("Thing Theory" 4). Esta capacidad, denominada "thingness" o "cosidad" vendría a ser, pues, la "presencia material ritualizada" a la que aludía Heidegger: un objeto imbuido de un sentido único para nosotros y con capacidad para alterar o destruir el espacio que ocupa, sea social, emocional o cultural. O más sencillo: Brown afirma "la cosa parece designar al objeto tal y como es, al tiempo que designa a otra cosa", esto es, a la carga metafísica de la que ha sido imbuida tras su uso rutinario, el valor afectivo que se le ha otorgado y su agencia en la conformación de la existencia de su poseedor o poseedora. (5) (Baudrillard 187-194)

Y es este sentido de "cosa" lo que se viene a buscar entre las páginas de las obras que nos ocupan como un recurso propio de la voz de las protagonistas femeninas y establecido en tensión con el símbolo, que, por su naturaleza pretendidamente universal, aparece de manera inevitable vinculado a un espacio que conjuga la perspectiva antropocéntrica con el etnocentrismo y un fuerte componente androcéntrico[18]. Si recordamos los símbolos más

[18] En la primera parte de la obra dedicada al estudio de la simbología en Federico García Lorca, Manuel Antonio Arango (23-48) recoge de diversos autores la circunscripción del "principio del pensar simbolista en un período anterior a la historia, a fines del paleolítico" y cita los escritos de San Pablo y San Agustín como ejemplo de la fusión entre lo invisible y lo invisible que los símbolos implican (26). Ciertamente, es necesario apuntar aquí que, aunque actualmente hay nuevas líneas de investigación abiertas que están promoviendo una relectura de los estudios paleontológicos a la luz de una perspectiva marcada por la diversidad y las nuevas teorías, es innegable el hecho de que los estudios sobre el símbolo han estado hasta muy recientemente determinados por una perspectiva eminentemente occidental, sin tener mucho en cuenta la existencia de otros sistemas simbólicos pertenecientes a diversas culturas o pueblos (exceptuando, con matices, la obra de Juan Eduardo Cirlot). Esta es una de las razones por las que en el presente trabajo se propone la posibilidad de que la tríada antropocentrismo-etnocentrismo-androcentrismo que sostiene al símbolo no opere como

ISSN 2531-159X

representativos de las tragedias rurales, encontraremos que están estrechamente relacionados con los valores propios del poder patriarcal, sin dejar espacio para una visión alternativa (o "no- dicible") de los hechos que acaecen. Y es que, como bien apunta Rodríguez, "ni la homosexualidad, ni el proletariado, ni la mujer (la explotación, en general; y sus secuelas: la marginación, etc.) han tenido nunca su propio lenguaje (excepto, por poner un ejemplo drástico, la parodia del mariquita, contra la que se levanta la Oda a W.W. de Lorca)" (80). Tal vez sea cierto que los grupos marginales nunca han tenido su propio lenguaje por ser exclusivo de los grupos dominantes, pero está claro que sí han poseído sistemas comunicativos propios: el *lóxoro*, utilizado por mujeres transgénero y homosexuales en Perú; la escritura *Nüshu* china (exclusivamente femenina), la monumental Tapicería de Bayeux, cuyos bordados encierran mensajes cifrados realizados por mujeres en el siglo XI, los *quilts* afroamericanos, los *Spirituals* que las esclavas y esclavos cantaban en los campos de algodón, las arpilleras chilenas bordadas por las mujeres con los nombres de sus desaparecidos bajo la dictadura de Pinochet, etc. Todos estos y muchos más son ejemplos de sistemas creados por grupos marginalizados que, ante la imposibilidad impuesta por el uso de un lenguaje que no podía representarlos, utilizaron los medios de que disponían para expresarse y comunicarse entre sí[19].

Por esta razón en este trabajo se defiende el valor expresivo de los objetos por medio de su uso por las mujeres en las tragedias lorquianas como vehículo expresivo, hecho que denotaría, por tanto, que lo que las protagonistas callan desesperadamente acaba siendo gritado a través del objeto convertido en "cosa" que les es próximo. Pero no solo eso, porque ese grito material sería también respuesta al sistema, articulada en forma de resistencia íntima, de silenciosa reivindicación de la libertad personal a través de objetos que han sido

del todo adecuada a la hora de interpretar en su totalidad el alcance de las palabras de los personajes femeninos de las tragedias rurales lorquianas.

[19] Tanto Juan Carlos Rodríguez como María Estela Harretche defienden la idea de que este hecho -el de la no posesión de un lenguaje propio, en este caso, de su condición homosexual- fue el que llevó a Lorca en su "Teatro bajo la arena" a "la creación de un lenguaje que nunca había existido" (Rodríguez 80). Sin embargo, en el caso de las tragedias rurales, Lorca se sitúa, para decir lo "no-dicible", en el espacio familiar del símbolo, bien en su uso directo bien en su apuesta por lo «real simbólico, en el sentido poético de obtener ideas vestidas, no puros símbolos» (Luengo 433). Y es así, pero si nos preguntamos sobre la posibilidad de que el símbolo pueda dar cabida a la expresión de los grupos que no tienen lenguaje, ¿cuál sería la respuesta? Depende, y depende también de sobre qué grupo estemos hablando. En relación con la homosexualidad, posiblemente sí (o en buena parte, sí) por tratarse de un colectivo conformado por hombres (y aquí entraría el aspecto androcéntrico de aquel, además del antropocéntrico y el etnocéntrico, que, dada la circunstancia, se dan por sentado), pero ¿qué ocurre en el caso de las mujeres? ¿Qué símbolos nos hablan de realmente de ellas, fuera de "lo dicible", lo superficial, la imagen patriarcal que se tiene de ellas (por ejemplo, *Yerma*= esterilidad)?

ISSN 2531-159X

tradicionalmente vinculados a su género y a cuyo carácter expresivo los hombres han sido ajenos probablemente por ser considerados "cosas de mujeres".

4. EL USO DE LOS OBJETOS EN LAS TRAGEDIAS RURALES: LA VOZ FEMENINA

Para comenzar con un breve inventario, los objetos que aparecen en las tragedias que vamos a analizar pueden ser clasificados en dos grupos: en el primero encontramos enseres de carácter práctico como por ejemplo los útiles de costura, la cesta o los cántaros (estos, según Baudrillard, sería catalogados como "funcionales"); y en el segundo, mucho más nutrido, elementos directamente relacionados con la feminidad y el cuerpo tales como el encaje, las cintas, la camisa, las sábanas y la cama (entre lo funcional y lo no funcional, según su carácter ornamental y su uso). No son muchos —especialmente si los comparamos con el número de símbolos que aparecen—, pero muy probablemente en su repetición sea donde radica su enorme carga de significado, porque es ahí donde se halla el aspecto metafuncional que Baudrillard otorgaba a los objetos imbuidos de valor emocional o profundo (como, por ejemplo, las antigüedades, las joyas, etc.), que es lo que previamente Heidegger dio en denominar "cosa" (Baudrillard).

Una cuestión curiosa si nos centramos en los textos es que el uso de los objetos va *in crescendo*, de menos a más en las tres tragedias, como si en el proceso de escritura y recepción de las obras Lorca hubiera ido descubriendo —inconscientemente o no, nunca lo sabremos— su valor expresivo. Y es que vamos a ver cómo las cosas surgen con aparente sencillez en momentos muy específicos ligados al silencio del personaje femenino y planteadas como la expresión de un yo subalterno que precisamente por tal condición se ve imposibilitado a enunciar libremente su postura o sentimiento ante una situación dada.

Es adecuado recordar que el sistema de jerarquías patriarcal alcanza especialmente al tema de la voz, que se establece de manera dicotómica (voz/silencio— hombre/mujer) ya desde las primeras cosmogonías, en donde toma verdadero sentido el silencio histórico de las mujeres, pero no solo el ejercido con respecto a sus capacidades y logros, sino el impuesto como cualidad fundamental de "lo femenino" (generalmente enmascarado con los términos de "discreción" o "reserva" y siempre reconocido como una virtud necesaria). Sin embargo, como apunta Rebecca Solnit, más que una cualidad natural, este silencio ha sido un silenciamiento histórico con un objetivo claro: "La violencia contra las mujeres a menudo está dirigida contra nuestras voces y nuestras historias. Supone el rechazo de lo que significa tener una voz: el derecho a la autodeterminación, a la participación, al

ISSN 2531-159X

consentimiento o al disentimiento, a vivir y a participar, a interpretar y a narrar" (27). La palabra patriarcal se hace hegemónica, incuestionable, verdadera y pura en el sentido más platónico del término, y, por tanto, se presenta desideologizada, universal y referencial, entendida ya como eje de la cultura, la sociedad y la vida, mientras que el silencio ha supuesto para los grupos subalternos en muchas ocasiones, una garantía de autoprotección y supervivencia desde la que han sido capaces, como apuntó Foucault, de generar su(s) propia(s) resistencia(s) (Foucault).

Así, ante esta restricción de la palabra, en *Bodas de sangre* podemos detectar el uso de unos pocos objetos frente a una variada multiplicidad de símbolos. Estos objetos se limitan a los pendientes de azófar y las medias caladas (los regalos de la pedida que le entregan el novio y su madre a la novia y que ella recibe sin entusiasmo), las tiras de encaje (que es el objeto que más aparece en las tres obras) los alfileres de novia y el espejo, que provoca la irrupción de una airada tristeza en la novia al contemplarse en él mientras la peinan y le colocan el azahar, cosas todas ellas que anuncian su destino y suscitan su rechazo en forma de angustia y enojo.

Si volvemos a los objetos citados, veremos cómo en ocasiones se produce una combinación de dos funciones marcadas por Baudrillard dependiendo de su utilización como medio para transmitir un determinado mensaje. Tal es el caso de los regalos de pedida: tanto los pendientes como las medias caladas tendrían un carácter no funcional, pero también, debido a las implicaciones que tienen a nivel metafuncional, van a derivar en una funcionalidad social: por una parte, los pendientes suponen un traspaso del papel de cuidadora y procreadora por parte de la Madre a la Novia y, por otra, las medias apelarían al aspecto erótico de la unión. Los regalos expresan así aquello que se espera de la Novia dentro del espacio social que es el matrimonio: son elementos propios de una transacción mercantil[20]. Sin embargo, en este caso, no hacen la labor directa de servir de medio de expresión para ella, sino de detonante del conflicto que, junto con el resto de los elementos propios del casamiento, le van a provocar.

En medio de todo esto, el espejo destaca sutil, pero fuertemente por la carga combinada que presenta, a medias entre el objeto funcional y el símbolo. Según indica Juan Eduardo Cirlot, "El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto" (194)

[20] Si atendemos a la dialéctica marxista, podríamos decir que aquí los objetos sufren la transferencia de su valor de uso a un valor de cambio, hecho propio del capitalismo.

ISSN 2531-159X

> Criada. Es para arreglarte mejor esta onda. Quiero que te caiga sobre la frente. *(La Novia se mira en el espejo.)* ¡Qué hermosa estás! ¡Ay! *(La besa apasionadamente)*.
> Novia *(seria).* Sigue peinándome.
> Criada *(peinándola)*. ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!
> Novia. Calla
> Criada. Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor.
> Novia *(fuerte)*. ¿Te quieres callar?
>
> (*Bodas de sangre* 119)

Gregory Woods afirma "Como Jean Cocteau, García Lorca solía pensar en la homosexualidad en términos de espejos y máscaras" (278): de una parte, el velado narcisismo de dos rostros masculinos que se encuentran; de otra, la ocultación social que tan claramente Lorca reflejará en la "Gacela del amor desesperado"[21]. Pero el espejo es también un lugar de búsqueda y extrañamiento: en la carta que escribe a Carlos Morla-Lynch el 19 de junio de 1929 desde el barco que lo llevará a Nueva York, Lorca afirma "Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico (…)" (*Epistolario* 614). También la Novia se mira en el espejo y observa cómo la Criada le coloca el azahar en el pelo: la mirada fija en su propia imagen implica una oscura resignación a su destino social en la que parece no ser capaz de reconocerse. El reflejo plateado será el umbral que cruzará hacia su nueva identidad social: el adorno no es sino un ritual de preparación para el sacrificio, la inmolación de su instinto en aras de lo correcto, lo esperado, lo propio de su género. Su seriedad contrasta con la descarada alegría de la Criada, cuyas palabras, que evocan el erotismo natural de la noche de bodas, se le hacen insoportables. La aceptación de su destino será un frágil propósito: finalmente, como veremos —y el Leñador 1º habrá de sentenciar— la sangre puede más.[22]

[21] María Estela Harretche señala muy acertadamente la utilización de la máscara y el espejo como elementos paralelos en la creación lorquiana representativos de su crisis personal y estética. (2456-2465). También Gregory Woods realiza un breve comentario sobre estos dos elementos como exponentes de la perspectiva homosexual de Lorca, concretamente en relación con *El público* (277-278).

[22] Es llamativo encontrar que una excepción a esta cuestión: los zapatos del novio. Justo antes de la boda, los novios se encuentran y ella pregunta "¿Por qué te pusiste esos zapatos?". "Son más alegres que los negros", responde él. (*Bodas* 129) Esta apropiación del aspecto expresivo de los zapatos por una figura masculina no hace sino señalar su lugar marginal en la trama, en donde él, por su ingenuidad y entusiasmo -aspectos generalmente atribuidos a las mujeres- va a dar en ocupar un lugar subalterno que lo convertirá en víctima de la norma que él mismo representa.

ISSN 2531-159X

En *Yerma* vamos a encontrar que los objetos son la voz de la pulsión más profunda de su protagonista: en la acotación que abre la obra la hallamos dormida, a sus pies reposa un tabanque de costura y suena un reloj que poco después la despierta. Más adelante sabremos que el tiempo corre en su contra: Yerma lleva dos años casada y en su ansia por tener un hijo dedica su atención a confeccionar su ropa —con lanas, cintas y encajes— como una invitación o tal vez un ritual íntimo para convocar su llegada. Sin embargo, en el segundo acto, tanto el tabanque (que representa su agencia dentro del entorno doméstico y, además, inevitablemente evoca el tapiz de Penélope y la espera) como el reloj (que demarca la amenaza del paso del tiempo) desaparecen: Yerma se sume en el presente continuo y circular de un deseo no colmado en el que le cuesta mantener el equilibrio y encuentra en sus salidas a la calle y las conversaciones con las vecinas un cierto alivio. Esto aparece significado en los cántaros con los que va a la fuente a escondidas a por el agua fresca que después dará a beber a Juan en un intento de contribuir con ese gesto a que él pueda fertilizar la tierra seca de su vientre. En esta tragedia las cosas muestran claramente la agencia de la protagonista —o al menos, su desesperado intento por ejercerla— y el violento choque con la norma social de mujer doméstica contra la que inevitablemente atenta, hecho que se pone de manifiesto por medio de la alusión a un objeto conocido, los encajes: si al comienzo estos formaban parte de su actividad cotidiana de confección de los enseres para la canastilla, su abandono provoca en las lavanderas un ataque desmedido, una sanción del ejercicio de la búsqueda de un remedio para su infertilidad: "Esas machorras —dice la Lavandera 5ª— son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por estos ríos." (159).

Ciertamente lo que estamos hallando aquí es lo que Michel De Certeau fue a entender como un "desvío de poder" (29): esas "tácticas" contrarias a la "estrategia" de las instituciones con las que los grupos subalternos subvierten los espacios normativos e imponen prácticas que modifican y acaban resignificando dichos espacios como un ejercicio de resistencia activa, pero silenciosa, que además es creativo con efecto comunitario. El uso de los objetos y su ritualización en "cosa" por parte de las protagonistas lorquianas supone la elaboración de un sistema comunicativo eminentemente femenino que sirve a las mujeres para expresar todo aquello que no puede ser dicho en voz alta, aquello que toca esa "oscura raíz del grito" que tiembla bajo su carne.

En *La casa de Bernarda Alba*, considerada de las tres la tragedia que más se adapta a las convenciones teatrales los objetos se multiplican. Aparecen por supuesto algunos ya vistos

ISSN 2531-159X

como el encaje, la camisa (o camisón de mujer) y las joyas (ya vimos en *Bodas de sangre* los pendientes de azófar que servían de regalo de pedida), pero otros irrumpen con una fuerza desnuda, tales como el "abanico redondo con flores rojas y verdes" de Adela (98), su vestido también verde, la mantilla de María Josefa y el ajuar. Ya Lorca, en *Doña Rosita la soltera* (1935) había dotado a las cosas de un protagonismo más marcado y también una mayor expresividad que en las tragedias anteriores[23], de modo que se puede contemplar la posibilidad de que *La casa de Bernarda Alba* viniera a recoger todo ese acervo de objetos devenidos en cosas para otorgarles un mayor espacio comunicativo, algo que también se intuye en las páginas de la posterior e inacabada obra teatral *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936). El abanico es aquí, junto con el vestido, los elementos que la crítica señaló desde el primer momento como representaciones del carácter rebelde de Adela y muestras no solo de su resistencia ante el poder de Bernarda, sino también de su marcado potencial erótico. Sin embargo, debido a esta relevancia que los objetos poseen en esta obra por su aparición repetida en ella, es necesario prestar atención a un aspecto que nos devuelve al estudio de las materialidades citado al inicio de este trabajo. Hemos visto que en las tragedias analizadas coinciden la mayoría de los objetos devenidos en "cosas"; sin embargo, hay tres que presentan una sólida carga significativa y que en la clasificación propuesta se situaban en el grupo de las cosas vinculadas a la feminidad: uno es la camisa o las enaguas (que entenderíamos como ropa interior de mujer), otro son las sábanas con encaje, y el tercero, que viene a hacer las veces de elemento compilador, es la cama, objetos doblemente funcionales como metafuncionales. En ningún momento aparecen en compartimentos estancos, sino en una continua correlación y trasvase que en conjunto amplía no solo su valor significativo, sino también su condición eminentemente femenina. Los tres tienen una función de "recipiente" que inevitablemente remite a Heidegger y su ejemplo de la jarra en su ensayo "La cosa": él mismo señalaba la "cosidad" de esta por la capacidad de acoger lo otro —el líquido o el vacío—, lo que ponía de manifiesto el carácter relacional de su esencia (el "dasein") (Heidegger). En este caso, los tres objetos también tienen la capacidad de

[23] Sin duda alguna, en lo que a los objetos se refiere, Doña Rosita la soltera supone un impulso notable: la sombrilla del primer acto, el *pendentif* que el Señor X le regala por su santo, el portatermómetros que le compró la Criada, las cartas… y, por encima de todos ellos, la presencia del ajuar que atraviesa los tres actos y será el último enser que salga de la casa junto con Doña Rosita y la Tía y al que aquella culpe de la ruina económica de la familia; un mueble lleno de prendas sin estrenar, representativos de la incomprensible lealtad de la protagonista a una fantasía exclusiva de su género, su tiempo histórico y su clase social.

ISSN 2531-159X

acoger el cuerpo que reciben, bien para cubrirlo (y, además, también adornarlo), bien para procurar su descanso, y con ello mostrar su esencia. Sin embargo, esta esencialidad está mediada por una cuestión que nos lleva a Merleau-Ponty y su teoría vitalista. Aquello que da esencia a la cosa ya no es el sujeto como ente abstracto, sino su cuerpo, la radical materialidad de su ser: "Me involucro en las cosas mediante mi cuerpo, las cosas coexisten conmigo como un sujeto encarnado" (202). Frente al masculino productor, el cuerpo de la mujer como ente reproductor y custodio del espacio doméstico cobra así en estos elementos una significación trascendental. Sometidas por una norma patriarcal que las obliga a performar en términos de subordinación, compañía y cuidado, las mujeres de estas obras utilizan elementos identificativos de su feminidad social como medio para expresar su verdad más oculta. En *Bodas de sangre* la criada espeta a la novia: "¡Pero niña! Una boda ¿qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer" (119), y más adelante será la novia la que diga a Leonardo "no quiero contigo cama ni cena" (155), dejando claro que la atracción entre ellos no responde a ninguna convención, sino a una pulsión instintiva, —la misma que él sintió— y que con su huida dejó atrás el rol doméstico de mujer que aparece representado en la cama y la cena. Yerma le dice a Juan "Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente, como si estuviera recién traída de la ciudad" (171) para expresar así su deseo de ser madre y su desesperación por no ser vista ni considerada como un sujeto erótico, como una mujer en cuerpo y alma. Y Bernarda Alba, cuando desaparece el retrato que Angustias tiene de Pepe el Romano, ordena a la Poncia que lo busque en las camas de sus hermanas y acaba apareciendo entre las sábanas de la de Martirio (158-160). La cama se muestra así como un espacio feminizado por ser el lugar en el que la mujer cumple su función social reproductora, dado que es allí donde no solo es fecundada, sino también donde da a luz a su prole, los hijos que habrán de continuar y ampliar el legado familiar. Por esta razón en las sociedades tradicionales era aportada como parte del ajuar de la novia y además era a ella a quien correspondía confeccionar las sábanas y toallas con encaje y las camisas de dormir de ambos, bordadas con adornos, puntillas e iniciales según su estatus económico.

Al inspirarse en una realidad local que le era cercana y conocida, Lorca no solo hacía uso de sucesos cotidianos para señalar la radical actualidad de los temas propios de la tragedia clásica o explorar las fronteras del lenguaje, sino que también estaba mostrando algo que en 2013 Rosa Medina denominó "yacimientos de saber": "saberes emancipadores

ISSN 2531-159X

localizados en las vidas y las acciones de las personas que estuvieron allí, en el pasado" (411) y que en este caso hablan de unas resistencias eminentemente femeninas hechas carne en mujeres cuyas libertades eran supeditadas a la heteronorma y en donde la materialidad que compartían con las cosas ofrecía un espacio secreto de autonomía y descargo.

Ciertamente, García Lorca es un autor más universal que histórico, más simbólico que realista, pero aunque su deseo último para las protagonistas de sus tragedias fuera convertirlas en mito, no podemos obviar que todas estas mujeres, cronológicamente hablando, formaron parte de la reforma agraria que ocurrió en España a partir de 1900, en la que, debido a la creciente industrialización promovida por el desarrollo de la revolución industrial, sufrieron la transformación de la economía y de las formas de vida campesina tradicionales. Una vez que el capital entró en el ámbito rural, también lo hizo la división sexual del trabajo y esto forjó nuevas identidades de género que impusieron para ellas el desarrollo de su capacidad reproductiva dentro del ámbito doméstico y bajo el dominio del varón. (Ortega *et al*.). Fuera ya de la esfera social, sometidas a una norma silenciadora, las resistencias emocionales en las mujeres de Lorca, sentenciadas por la "no-dicibilidad" impuesta a su género por la norma social, solo podían darse en el desvío de su voz hacia las cosas, que serán las que griten en su nombre aquello que son en *Bodas de sangre*, aquello que desean en *Yerma* y su instinto de libertad en *La casa de Bernarda Alba*.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo se ha intentado mostrar que los objetos presentes en las tragedias rurales de Federico García Lorca no deben ser leídos únicamente como elementos accesorios de la escenografía ni como simples prolongaciones simbólicas de los grandes motivos de su teatro, sino como formas activas de expresión dramática. En *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, los elementos cotidianos vinculados al ámbito doméstico y femenino —encajes, sábanas, camas, cántaros, vestidos, abanicos, joyas o útiles de costura— adquieren una densidad afectiva que los desplaza de su condición funcional para convertirlos en vehículos de deseo, frustración y resistencia. Su presencia no ilustra solamente el mundo que habitan las mujeres lorquianas, sino que permite escuchar aquello que ese mundo les impide decir.

Desde esta perspectiva, el giro material y el giro afectivo ofrecen una vía de lectura lateral que permite desplazar el centro interpretativo desde los símbolos tradicionalmente

ISSN 2531-159X

privilegiados —con frecuencia asociados a la violencia, la ley o el poder patriarcal— hacia una materialidad menor, aparentemente discreta, pero cargada de agencia. Los objetos analizados revelan cómo las protagonistas lorquianas transforman los espacios de subordinación en territorios de comunicación íntima: la Novia se enfrenta a su destino social ante el espejo y los objetos nupciales; Yerma ritualiza su deseo de maternidad a través de las labores, el tabanque, el agua y los cántaros; Adela y las mujeres de la casa de Bernarda inscriben en abanicos, vestidos, sábanas y camas una fuerza erótica y vital que desborda el mandato de silencio. En todos los casos, la cosa funciona como una mediación entre el cuerpo y la norma, entre lo que no puede pronunciarse y aquello que, sin embargo, insiste en hacerse visible.

Así, el "grito material" que da título a este artículo nombra precisamente esa forma oblicua de expresión: un lenguaje construido en los márgenes de la palabra autorizada, hecho de gestos, usos, contactos y desvíos. Lorca no concede a sus personajes femeninos una libertad plena dentro del orden social que las contiene, pero sí hace que su deseo, su dolor y su rebeldía atraviesen la escena mediante la materialidad que las rodea. Las cosas, entonces, no hablan en lugar de las mujeres, sino con ellas y desde ellas; constituyen una gramática afectiva y subalterna que permite comprender las tragedias rurales no solo como dramas del destino o del deseo reprimido, sino también como espacios donde la resistencia femenina se encarna en lo cotidiano. Atender a estos objetos supone, en definitiva, reconocer que en el teatro lorquiano la materia no permanece muda: guarda, transmite y amplifica aquello que la voz patriarcal pretende mantener en silencio.

OBRAS CITADAS

Aleixandre, Vicente. "Federico". García Lorca, Federico. *Obras completas* II, Aguilar, 1990, pp. IX-XI.

Arango, Miguel Ángel. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Espiral Hispano Americana, 1995.

Bagaría, Luis y **García Lorca**, Federico. "Diálogos de un caricaturista salvaje." Madrid, *El Sol*, 10 de junio de 1936. https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/anales/article/view/9116/11076

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, 1969.

Berlin, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*, Taurus, 2000.

ISSN 2531-159X

Brown, Bill. "Thing Theory." *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, 2001 pp. 1-22. https://www.jstor.org/stable/1344258

Brown, Bill. *A Sense of Things*, University of Chicago Press, 2003.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano* (*Artes de Hacer*), Universidad Iberoamericana, vol. 1, 2000.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, 1992.

Corujo Martín, Inés. "Thing theory y la cuestión de la materialidad en los estudios culturales y literarios". *LÓGOI, Revista de Filosofía*, nº 35, enero-junio, 2019, pp. 1-11.

Daza, Isabel. "La otra Andalucía. Hacia una teoría e historia del jondismo", Cátedra Juan Carlos Rodríguez de Teoría Crítica, 6, 2025. https://lamadraza.ugr.es/wp-content/uploads/2025/11/JCR6-Texto.pdf

Díez Canedo, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936. IV La tradición inmediata*, Joaquín Mortiz, 1968.

Doménech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*, Fundamentos, 2008.

Foucault, Michel de. *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*, Fondo de Cultura Económica, 2006.

García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. 1918. *Obras completas*, Aguilar, 1954, vol. 3, pp. 4-123.

García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*, Cátedra, 2011.

García Lorca, Federico. *Yerma*, Espasa-Calpe, 1979.

García Lorca, Federico. *Doña Rosita la soltera*, Austral, 2007.

García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*, Austral, 2007.

García Lorca, Federico. "En el hotel Alhambra Palace. El homenaje a Margarita Xirgu y a Federico García Lorca", 7 de mayo de 1929. *Obras completas*, III, Aguilar, 1990, pp. 195-196.

García Lorca, Federico. *Epistolario completo*, Cátedra, 1997.

Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Plaza & Janés, 1998.

Harretche, María Estela. "Federico García Lorca", *Historia del teatro español* (Volumen 2. *Del siglo XVIII a la época actual*, Huerta Calvo, Javier (director), vol 2, Gredos, 2003, pp. 2455-2502.

Heidegger, Martin. "La cosa", *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, 1994.

ISSN 2531-159X

Labanyi, Jo. "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, nos. 3-4, 2010, pp. 223-233.

Labanyi, Jo. "Pensar lo material." *Kamchatka*, nº18, 2021, pp. 15-31. URL: https://turia.uv.es/index.php/kamchatka/es/article/view/20796/18396

Luengo, Ricardo G. "Conversación de Federico García Lorca". *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas,* Inglada, Rafael (ed.), Malpaso, 2017, pp. 431- 436.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, Planeta-DeAgostini, 1993.

Morales, Felipe. "Declaraciones de García Lorca sobre el teatro." Granada, *El Defensor de Granada*, 8 de abril de 1936. https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/anales/article/view/9116/11076

Ortega López, Teresa María et al. *Mujeres y agricultura en la política española del siglo XX*, Cátedra, 2024.

Rodríguez, Juan Carlos. *Lorca y el sentido*, Akal, 1994.

Solnit, Rebecca. *La madre de todas las preguntas*, Capitán Swing, 2021.

Rosón, María y **Medina**, Rosa. "Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico." *Arenal*, 24-2, julio-diciembre, 2017, pp. 407-439.

Woods, Gregory. *Historia de la literatura gay*, Akal, 2001.

ISSN 2531-159X