

## I. Sólo el misterio nos hace vivir. Sólo el misterio

Cuando no se cree más que en

la vida de la carne, se camina a la muerte.

Unamuno

El insondable soporte de la rosa, el «ser o no ser», la voluntad de los dioses, la «pena negra»...

Ante tales abismos hoy pienso el mundo como una gran esfinge y en el hombre como en aquel viajero que ante las puertas de Tebas parecía incapaz de resolver sus enigmas. Obtusa de razón, la humanidad del progreso busca en vano catalogar los misterios que definen lo bello y los estímulos a que responde nuestra conciencia; de espaldas a todo cuanto signifique origen sobrenatural y sagrado, busca la explicación de su destino en el interior del hombre y no se resigna a aceptar que el amor no es más que otro disfraz de ese presente y fin certero que es la muerte.

Siglos de mitologías y simbolismo, sin embargo, han demostrado la posibilidad de acercarnos de otro modo a la realidad, admitiendo la existencia de un mundo que se debate más allá de nuestras propias ideas. Sólo quien dirige su mirada al universo como lo hace el Poeta es capaz de reconocer el mundo como un gran manuscrito cifrado donde todo elemento integrante entra en relación y donde la paradoja de lucha y armonía se convierte en la clave significativa. Desde esta perspectiva, el símbolo no es una mera creación del hombre intuitivo que intenta hacer visible lo invisible. Para el Poeta el símbolo es algo inmanente a la propia naturaleza, es su lenguaje, la manera de revelar su misterio, que él vislumbra y reproduce. Más aún, creyendo también en el poder simbólico de la palabra, la obra del Poeta se convierte asimismo en otro símbolo, en otro misterio poético que de manera directa nos ofrece el acceso a un conocimiento que podríamos llamar indirecto. El símbolo poético adquiere, pues, su propia autonomía en la obra y el autor en que se inscribe sin dejar de manifestar el misterio metafísico. El misterio es hecho visible también a través del misterio: no podía ser de otra manera.

Renunciar al símbolo, previo a toda sociedad, inherente a la naturaleza de la que el ser humano forma parte sería renunciar a la propia esencia del hombre. Por el Arte, pues, de acuerdo con Nietzsche, la vida nos rescata para sí. De acuerdo con Lorca, «sólo el misterio nos hace vivir».

\*\*\*

Decía que la mirada del Poeta pretende descubrir lo que de eterno e intemporal permanece en la realidad y que en ello logra reconocer la lucha y reconciliación de contrarios, así como la interconexión entre cada una de las partes que integran nuestro mundo. Pues bien, existió un tiempo —más próximo a los orígenes—, cuando todo el universo era puro símbolo, incluso para el hombre más humilde, en que el mundo se explicó por la combinación de cuatro elementos cuyos principios aglutinadores fueron precisamente el amor y el odio, es decir, la atracción y el rechazo entre ellos: AIRE, FUEGO, TIERRA y AGUA.

Digamos con reservas que hoy este pensamiento está superado. No obstante, durante épocas enteras y hasta nuestros días la alquimia, la psicología —en concreto el psicoanálisis—, la filosofía y la literatura los han tomado como referencia válida en su intento de aproximación a la verdad y como materiales de sus creaciones.

En el caso de Lorca, un análisis simbólico de los cuatro elementos, esto es, en sí mismos o encarnados en el resto de ingredientes simbólicamente significativos y funcionales, no es en absoluto ocioso y menos aún en las llamadas «tragedias rurales», donde el ámbito del campo andaluz y sus gentes quiere remitirnos a esa Andalucía en sí mítica y ancestral en que aún permanecen vivos el mito y el simbolismo de una manera natural, en donde es perceptible todavía el murmullo secreto del mundo.

Así, con *Bodas de sangre* y *Yerma* recuperamos el sentido de lo telúrico y lo original a través de una poderosa urdimbre de símbolos que alcanza su máxima expresión en el momento en que Muerte y Luna aparecen no sólo como alusión sino como auténticos personajes de la tragedia *Bodas de sangre*. A su vez, los momentos de máxima evocación son recogidos por Lorca en forma de verso o de pasajes exquisitamente líricos, lo que permite, como antes señalaba, que al simbolismo de los elementos se sume la propia evocación formal de la poesía.

Para algunos críticos como Álvarez de Miranda, A. Josephs o J. Caballero *La casa de Bernarda Alba* no se integraría dentro del ciclo de las tragedias rurales en tanto que nunca fue definida por Lorca como tal, sino como drama. Asimismo mantienen que presenta no símbolos de tipo cósmico o metafísico sino que es el símbolo poético, el perteneciente al lenguaje, el que impregna la obra. De modo que:

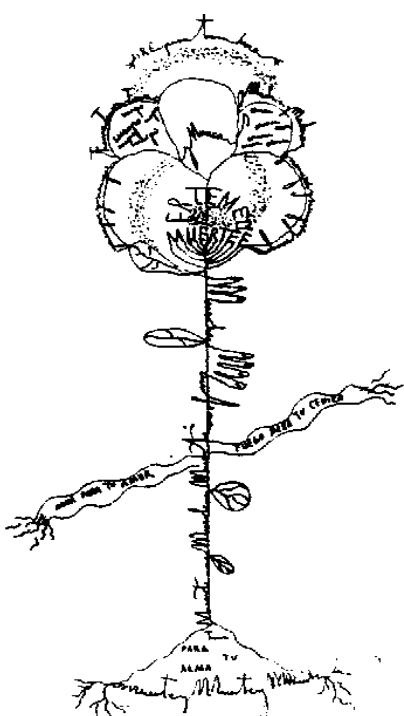
[...] convierten las palabras en símbolos. Estos símbolos en el lenguaje no son símbolos de valor universal, como el cuchillo en *Bodas de sangre* o el cuerno en *Yerma*. Son símbolos que existen más bien dentro de la obra y funcionan como símbolos sólo en virtud del lenguaje (*La casa de Bernarda Alba*, pág. 79).

Es cierto que el preciosismo simbólico se ha depurado en este drama denotando un realismo más acentuado. Sin embargo, creo posible la referencia a alguno de sus

símbolos más destacados así como una alusión al significado que en esta obra pueden adquirir elementos en común con las otras dos tragedias.

Por último, señalar que al igual que ocurre en todo simbolismo encontraremos en el tratamiento de los cuatro elementos en Lorca dos características sustanciales: la ambigüedad y la ironía. La evocación múltiple a que somete el símbolo lo hace realidad plurisignificativa y ambivalente. Si consideráramos un significado unívoco para el símbolo éste sería una mera palabra y la ironía se revela en este distanciamiento y esa autonomía de la forma lingüística que le permite no ser parte de una idea sino fuente de ideas. El símbolo revela en su función y su forma la epifanía del misterio.

## II. Aire para tu boca



*Aire para tu boca...*

Según la cosmogonía de Empédocles el *aire* es el primer elemento en desprenderse de ese gran torbellino que al principio del universo formaba conjuntamente con el fuego, la tierra y el agua.

En su sentido más literal el aire ha venido simbolizando en las mitologías de las diferentes culturas el libre espacio vital que se sitúa entre el cielo y la tierra, recogiendo en sí la esencia de ambos marcos. Lo perteneciente a lo etéreo y celeste, ajeno a la tierra y al ser humano aparece manifestado en Lorca en esta alusión de *La casa de Bernarda Alba* con carácter totalizador:

LA PONCIA.- [...] A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire... (Acto II)

Por otra parte, el aire entendido como espacio transitable a imagen del mundo terrestre es expresado en *Bodas de sangre*:

NOVIA

[...]

porque me arrastras y voy,

y me dices que me vuelva

y te sigo por el aire

como una brizna de hierba.

(Acto III, 1º)

NOVIA

¡Ay, qué cuatro galanes  
traen a la muerte por el aire!

(Acto II, cuadro último)

No obstante, el primero de los rasgos característicos del tratamiento simbólico de este elemento no sólo en las tragedias sino en toda la obra poética lorquiana es el de su *personificación*. Ello lo configura como elemento activo y puramente masculino, engendrador de la vida pero, a un tiempo, encarnación de la furia elemental y la cólera cósmica.

En el poema «Preciosa y el aire», perteneciente al *Romancero gitano*, el viento aparece ya como elemento ancestral y varonil, sentido que también recoge la madre del novio en *Bodas de sangre*:

MADRE.- [...] ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas... (Acto II, 2º)

Su carácter fecundador, que lo vincula a la simbología del agua, se revela en una de las canciones entonadas por Yerma en su deseo de tener un hijo:

YERMA

[...]  
¡Que se agiten las ramas al sol  
y salten las fuentes alrededor!

(Acto I, 1º)

Asimismo, no se elude la significación que une el aire a la dulzura, a la libertad y a la ascensión y no nos es ajena la identificación de los amantes con aves que en su voluptuoso vuelo seducen en su expresión de nada absoluta y feliz: los novios son palomas en *Bodas de sangre*: ella, «paloma ligera»; él, «palomo con pecho de brasa»; y a Leonardo «le gusta volar demasiado».

Pero respondiendo a su esencia plenamente ambigua, como ya he referido, también el aire puede convertirse en una fuerza destructora y aniquiladora. En el caso de *Yerma* y, oponiéndose al ejemplo anterior, en unión con la trágica luna el aire es halo de esterilidad:

YERMA (Como soñando)

¡Ay, qué prado de pena!  
¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,

que pido un hijo que sufrir, y el aire  
me ofrece dalias de dormida luna...

(Acto II, 2º)

Para la novia de *Bodas de sangre* sus reticencias ante la boda son «nublos» («Un mal aire en el centro, ¿quién no lo tiene?», Acto II, 1º) y unido a la oscuridad y al metal presagia la muerte:

CRIADA

¡El aire pone las flores  
por las arenas!

MUCHACHA 3ª

¡Ay, la blanca niña!

CRIADA

Aire oscuro el encaje  
de su mantilla.

(Acto II, 2º)

LUNA

El aire va llegando duro, con doble filo.

(Acto III, 1º)

De este modo, recoge Lorca intuitivamente la esencia mítica de este elemento plurisignificativo que se vuelve natural al quedar ubicado también entre gentes y espacios míticos. Al igual que apreciaremos en el estudio del resto de los elementos, el aire vacila siempre entre la vida y la muerte, coordenadas que marcan el gran misterio del ser.

### **III. Fuego para tu ceniza...**

Fuera del ámbito científico, donde aún no ha llegado a definirse, la imagen literaria ha albergado el *fuego* como un fenómeno contradictorio en sí mismo y, por ello, universal. El fuego es placer y es dolor; es la luz del Paraíso pero también las brasas del Infierno; es la destrucción y, a la vez, la mayor purificación. Tradicionalmente el fuego se ha sumado al simbolismo de la teoría erótica representando el ardor de la pasión amorosa y la luz que mana del enamorado... Con palabras de Rilke: «Ser amado quiere decir consumirse en la llama; amar es iluminar con una luz inagotable».

El psicoanálisis ha visto en la adoración al fuego primitivo una sexualización también primitiva del fuego asociada al frotamiento. El fuego, puesto que es misterioso, es sexual e identificarlo como un elemento es dotarlo de resonancia sexual. Conservando esta significación, me gustaría, sin embargo, establecer, siguiendo la filosofía de este trabajo, un camino inverso en que lo misterioso se superponga a lo sexual.

De todos modos, de acuerdo con la opinión de Bachelard: «El *fuego sexualizado* es por excelencia el trazo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud. [...] Es el principio de una ambigüedad esencial...» (*Psicología del fuego*, pág. 95).

Cada autor recoge de todo simbolismo aquellos rasgos que considera válidos para su expresión. En el caso de Lorca no hay duda de que predomina este sentido sexualizado del fuego, unido al instinto más primario del ser humano. Con el fuego simbolizan su pasión erótica Leonardo y la novia de *Bodas de sangre*:

LEONARDO

Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¡De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima!... (Acto II, 1º)

NOVIA

Y yo dormiré a tus pies  
para guardar lo que sueñas.  
  
Desnuda, mirando al campo,  
como si fuera una perra,  
¡porque eso soy! Que te miro  
y tu hermosura me quema.

LEONARDO

Se abraza lumbre con lumbre.

La misma llama pequeña  
mata dos espigas juntas.

¡Vamos!

(Acto III, 1º)

También Yerma:

YERMA.- [...] Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría, como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido aseo de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego. (Acto III, 1º)

MACHO

¡Venid a ver la lumbre

de la que se bañaba!

[...]

Que se queme la danza

y el cuerpo reluciente

de la linda casada.

(Acto III, 2º)

Y Adela en *La casa de Bernarda Alba*:

ADELA.- [...] por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca... (Acto III)

En los tres casos el fuego queda asociado a un amor pícaro, robado, como era en el caso de Prometeo.

Esta pasión desenfrenada se completa simbólicamente con el poder evocador de otros objetos —como es el cuerno en *Yerma*, símbolo fálico y sexual— y otros cuerpos —como la fuerza desbocada del caballo en *Bodas de sangre*—. En este último ejemplo, la recurrente imagen del hombre metamorfoseado en caballo adquiere su máxima expresión en Leonardo. El amante se encuentra poseído por el instinto y el animal simboliza el componente más irracional del hombre: la impetuosidad del deseo.

Otra forma de fuego, pero en esta ocasión latente, interior y sin llama, que sigue actuando como principio contradictorio y vital y que alude sin duda a las fuertes pasiones oprimentes es el *calor*, obsesión fundamental y clara en cada una de las tragedias.

Por otra parte, si bien es cierto que Lorca opta por el simbolismo sexual del fuego y su calor sin referir el aspecto luminoso tal como indica M. Alvar, no es menos cierto que los colores y su presencia en la obra lorquiana son absolutamente determinantes. Los colores no son más que rayos de luz descompuestos y por su extremado poder simbólico no querría dejarlos atrás, al menos como alusión. Al igual que las flores, también ellos cuentan con su propio lenguaje. Así, el amarillo que colorea la habitación del cuadro primero de *Bodas de sangre* presagia la muerte de los «hombres duros/con los labios amarillos», que ven su sangre vertida reflejada en la madeja de color rojo que

devanan las muchachas al iniciarse el cuadro último. En contraste, vida y ternura presiden los dos cuadros siguientes ambientados en rosa. La luz blanca y la blanca casa de la muerte del fin de *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* denotan la ausencia total de color asociada a los trágicos desenlaces. No hay que olvidar que en las sociedades primitivas fue el blanco el color del luto ya que en todo pensamiento simbólico la muerte es representada antes que la vida.

Al margen ya de este pequeño *excursus*, cabría mencionar que también se ha negado a Lorca el sentido purificador atribuido al fuego. No obstante, no hay que pensar que tal evocación no se produzca para el poeta. Veamos estas palabras de la novia en *Bodas de sangre*:

NOVIA.- ¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero ¡eso no! Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos; tú, por tu hijo; yo, por mi cuerpo. Las retirarás antes tú (Acto III, cuadro último).

Es posible, entonces, reconocer a través del sentir de los personajes de nuestro autor todas aquellas facetas que el fuego ha mostrado al ser humano, incidiendo en su sentido de pasión amorosa que consume y da la vida al mismo tiempo. El propio Lorca la definía de esta manera en unos textos inéditos publicados en el homenaje que le dedica la revista *Cuadernos hispanoamericanos*:

La pasión devora mi corazón y me llena de tristeza y de melancolía infinita. La pasión es en mí algo que me da muerte y vida al mismo tiempo. Muerte al cuerpo y vida al espíritu.

Con Gaston Bachelard afirmaremos que en el seno del fuego la muerte no es muerte. Es una muerte cósmica.

#### **IV. Tierra para tu alma...**

La sola mención de la *tierra* nos remite a un personaje magistral dentro de las tragedias lorquianas: Yerma. En su propio nombre habla la frustración de una mujer incapaz de asemejarse a la tierra al negársele la posibilidad de albergar vida en su seno, de ser cuna de simiente. Yerma es un «campo seco», «¡Ay de la que tiene los pechos de arena!» (Acto II, 1º).

Desde tiempo inmemorial la tierra ha venido simbolizando la generación, la fecundidad y en este sentido ha sido común la identificación con la mujer: es la madre tierra, sustancia universal de la que participa el ser humano.

Asociados a esta significación aparecen nuevos símbolos presentes también en las tragedias de Lorca.

En primer lugar, el *vientre* en *Yerma* que, vinculado a la ternura maternal, implica la necesidad de protección aunque también devora, pues es sede de deseos insaciables.

Y en el vientre de tus siervas  
la llama oscura de la tierra.

CORO DE MUJERES

Señor, que florezca la rosa,  
no me la dejéis en sombra.

(Acto III, 2º)

También el lenguaje floral se suma a la belleza y a la alegría vital que volveremos a apreciar en *Bodas de sangre* asociada a los personajes más queridos.

En segundo lugar, la *cueva*, la gruta como casa hecha de tierra que ejemplifica el retorno a las raíces, al centro y al seno protector. Sin duda, pensamos en *Bodas de sangre* y en la cueva donde vive la novia y que es considerada refugio ante Leonardo:

NOVIA

Con los dientes,  
con las manos, como puedas,  
quita de mi cuello honrado  
el metal de esta cadena,  
dejándome arrinconada  
allá en mi casa de tierra...

(Acto III, 1º)

En un tercer estadio podríamos colocar la *casa* física que tanto en *Yerma*, pero sobre todo en *La casa de Bernarda Alba*, recrean el espacio infértil y enclaustrado. A Juan no le gusta que Yerma salga, la vigila y regaña sus salidas; la casa de Bernarda —eje del título de la obra— es un «infierno», un «convento», un nido en torno a la madre que pretende proteger la honra de sus hijas y que revela un encarcelamiento tanto físico como moral, tanto individual como colectivo.

A estos espacios interiores, que superan el mero realismo al convertirse en símbolos, se opone por su parte un espacio abierto, un espacio sagrado y telúrico donde anidan las fuertes pasiones y la fatalidad. Tras de los umbrales de la casa de Bernarda Alba están los campos, también el amor y los segadores que invitan a la pasión:

CORO (Muy lejano)

Abrid puertas y ventanas

las que vivís en el pueblo,  
el segador pide rosas  
para adornar su sombrero.

(Acto II)

Tras de los umbrales de la cueva de la novia en *Bodas de sangre* se encuentran el bosque y la montaña, el lugar del sacrificio, del dominio de la naturaleza y sus fuerzas.

Vemos, pues, cómo elementos maternales se convierten en elementos trágicos en Lorca al ser infértils.

También las flores se truncan, el azahar se encarna y es la tierra símbolo de fatalidad y del hombre unido a los designios de la naturaleza.

LEONARDO

Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.  
Es verdad. ¿No lo recuerdas?

Y cuando te vi de lejos  
me eché en los ojos arena.  
Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta.

Con alfileres de plata  
mi sangre se puso negra,  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.

Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas.

(Acto III, 1º)

El novio era para la madre un «espejo de la tierra» y finalmente, ella la une a su destino fatal: «La tierra y yo. Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes».

Frente al verdor de las flores vivas también alberga la tierra una vegetación dura, pétreas y rocosa. Así, opuestos a los fértiles viñedos, los campos secanos de *Bodas de sangre* y el monte donde los amantes topan con la muerte:

NIÑA (En la puerta)

El hilo tropieza

con el pedernal.

Los montes azules

lo dejan pasar.

Corre, corre, corre,

y al fin llegará

a poner cuchillo

y a quitar el pan.

(Acto III, cuadro último)

Así, el pedernal de *La casa de Bernarda Alba* y la roca simbólica de *Yerma*:

JUAN.- Con ese achaque vives alocada, sin pensar en lo que debías, y te empeñas en meter la cabeza por una roca.

YERMA.- Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce (Acto II, 2º).

A partir de las imágenes terrestres las penas humanas se hacen más duras, más negras, sobre todo si a ellas se suma la frialdad de la luna. También el astro trágico contribuye a petrificar los secanos funestos de *Bodas de sangre*. Su original personificación escénica da paso a otro mundo, al mundo del puro símbolo que se liga a lo misterioso. Su presencia acentúa la impresión de la muerte universal.

LEONARDO

También yo quiero dejarte

si pienso como se piensa.

Pero voy donde tú vas.

Tú también. Da un paso. Prueba.

Clavos de luna nos funden

tu cintura y tus caderas.

(Acto III, 1º)

LUNA

[...]

La luna deja un cuchillo  
abandonado en el aire,  
que siendo acecho de plomo  
quiere ser dolor de sangre.

¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada  
por paredes y cristales!

[...]

¡Tengo frío! Mis cenizas  
de soñolientos metales  
buscan la cresta de fuego  
por los montes y las calles.

[...]

¡No! ¡No podrán escaparse!

(Acto III, 1º)

Estas últimas imágenes presentan otra figura significativa y simbólica en lo que se refiere a la muerte y a la tragedia pero que, a su vez, viene enraizando al hombre en la tierra de su propio universo. Nos referimos al metal, al reino mineral que también los alquimistas distinguían en el mundo sublunar. Y si bien pudiéramos vincularlo directamente al fuego, no es menos cierto que su origen primero es la tierra. La variedad de metales puede ser inmensa pero a todos subyace una misma esencia: solidez, frialdad y hostilidad. La simbología del «cuchillo» y la «navaja», básica en la tragedia *Bodas de sangre*, evoca la muerte, la venganza, el sacrificio y, si por un lado la hoja larga da nobleza y altura espiritual, la hoja corta refleja las pulsiones instintivas del hombre. El cuchillo es en *Bodas de sangre* la muerte y su causa, los últimos cantos no son llantos por la muerte, son una dedicación al cuchillo, instrumento mortal:

MADRE

Vecinas: con un cuchillo,  
con un cuchillito,

en un día señalado, entre las dos y las tres,  
se mataron los dos hombres del amor.

Con un cuchillo,  
con un cuchillito  
que apenas cabe en la mano,  
pero que penetra fino  
por las carnes asombradas,  
y que se para en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito.

(Acto III, cuadro último)

Entender la tierra como elemento vital y trágico, como ser que da vida y que también acaba acogiéndola, es trasladarse a ese tiempo sagrado e imperturbable cuya circularidad rompe las líneas de nuestra lógica.



*Hombre*

Significa creer en la existencia de fuerzas ocultas e incontrolables en la naturaleza y en el ser humano capaces de subir a lo más alto y también de aniquilar. Es sumir y ligar al hombre a la armonía del universo que se sitúa por encima de su voluntad.

Personne ne sait si son corps est une plante que la terre a fait pour donner un nom au désir.

[Nadie sabe si su cuerpo es una planta que la tierra ha hecho para dar nombre al deseo].

Lucien Becker

## V. Agua para tu amor...

El *agua* es un elemento omnipresente en la obra lorquiana, encarnando además múltiples derivaciones. Su presencia se ha atribuido al propio paisaje granadino donde el poeta creció entre rumores de manantiales y fuentes, pero lo cierto es que, independientemente a esta circunstancia, el agua forma parte del entramado mítico que matiza la visión poética de Lorca.

Hoy la ciencia parece haber demostrado que del agua nació la vida y es precisamente este valor el que desde las primeras sociedades ha cobrado como

elemento femenino: el agua es fecundidad, regeneración y también purificación. La imagen del río en curso demuestra ya desde Heráclito la idea de muerte y renovación continuas así como de destino cíclico, infinito y profundo. Las corrientes de agua significan tanto pena como alegría infinitas.

Es fácil reconocerlo en el rumor del arroyo que sirve de fondo a las lavanderas de *Yerma*. Como la tierra, la protagonista espera el agua que la fecunde y, entre el ánimo vital de las muchachas fértiles del pueblo, el canto del agua marca aún más la tragedia de su maternidad no consumada.

LAVANDERA 5<sup>a</sup>

Dime si tu marido

guarda semilla

para que el agua cante

por tu camisa.

(Acto II, 1<sup>o</sup>)

YERMA

Quiero beber agua y no hay vaso

ni agua...

(Acto II, 2<sup>o</sup>)

Las referencias al agua y la sed son numerosas en esta obra. Tal es su persistencia que incluso refleja una faceta masculina, descubriendo su fuerza destructiva:

YERMA.- [...] Creen que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez. Son piedras delante de mí. Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que las lleve (Acto II, 2<sup>o</sup>).

La misma idea aparece en *Bodas de sangre* identificando a los amantes muertos con aguas torrenciales cuya fuerza ha detenido la muerte.

MENDIGA

Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes

quietos al fin entre las piedras grandes,

dos hombres en las patas del caballo.

Muertos en la hermosura de la noche.

(Acto III, cuadro último)

También en esta tragedia el agua que corre simboliza la fertilidad en el canto de bodas y, así, se convierte en estribillo:

CRIADA

[...]

Giraba,

giraba la rueda

y el agua pasaba.

¡Porque llega tu boda,

deja que relumbre el agua!

(Acto II, 2º)

Respetando la opinión de Josephs y Caballero, que piensan que el agua no se entiende en *La casa de Bernarda Alba* como símbolo autónomo de forma que no encuentra significado más que dentro del contexto de la obra, no podemos obviar que las continuas alusiones al agua inciden en la esterilidad no sólo de las mujeres de la casa sino también del pueblo entero. Un «pueblo de pozos», «sin ríos» es un pueblo estancado y muerto como la vida de Bernarda y sus hijas. El mar supone, entonces, una evasión, la huida hacia aguas bravas y vivas y D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Josefa repite incesantemente: «¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!».

De otro lado, la obsesión por la limpieza que sufre Bernarda apoya el sentido purificador del agua al querer mantener con ello la honra de su casa incólume.

De la misma forma en *Bodas de sangre* adquiere tal significación:

MADRE.- Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡esa, no!... (Acto II, 2º)

NOVIA

¡Huye!

Es justo que yo aquí muera

con los pies dentro del agua,

espinas en la cabeza...

(Acto III, 1º)

Otra de las significaciones atribuidas al agua es la de ser ojo del mundo. Todo lo que hace ver, ve y la naturaleza fuerza a la contemplación. Así, las aguas se convierten en el

primer espejo del universo. Concha Zardoya, en un artículo sobre el espejo en Lorca, distingue dos formas naturales de darse este símbolo: el espejo objetivo y el espejo metafórico. Al primer grupo pertenecen todos aquellos espejos que aparecen en el mobiliario de las escenas de las tragedias. Dan un aire costumbrista y, además, abren una puerta a la irrealidad. Es el caso de la decoración de la casa de Bernarda y de la cueva de la novia de *Bodas de sangre*. En el segundo grupo se integra el valor cósmico que adopta el agua al convertirse en el primer espejo. El mito de Narciso nos viene entonces a la mente y vemos en las aguas la imagen humana reflejada. Según Bachelard: «Ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre todo la revelación de su realidad y de su idealidad» (*El agua y los sueños*, pág. 42). Podemos identificar esta misma sensación con la de la novia de *Bodas de sangre* que, antes de la ceremonia se mira en el espejo y ve la realidad de su desamor por el prometido y el hombre ideal al que le arrastra su verdadera pasión. También Yerma, que se mira en su marido.

Ligada directamente a la simbología del agua aparece también la sangre:

Toda agua nos es deseable; y, en verdad, más que la mar virgen y azul, apela a lo que existe en nosotros, entre la carne y el alma, nuestra agua humana cargada de virtud y de espíritu, la ardiente sangre oscura.

Paul Claudel

El agua es la sangre de la Tierra, su vida, y arrastra todo el paisaje a su propio destino. Y, así, a su sentido fecundador y vital añade también el drama, el dolor, la muerte y la fatalidad. El ejemplo es claro en *Bodas de sangre*:

LEÑADOR 1º.- Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

LEÑADOR 3º.- ¡La sangre!

LEÑADOR 1º.- Hay que seguir el camino de la sangre.

LEÑADOR 2º.- Pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra (Acto III, 1º).

También la nana entonada por la suegra y la esposa de Leonardo habla ya de aguas negras presagiando el trágico final. De nuevo, reconocemos en el agua la ambivalencia vital para el misterio, y lo que da vida nos trae asimismo la muerte.

#### **IV. La caretta que cae**

Las obras mayores y, en especial, las tragedias rurales, le despojan al individuo de sus máscaras, esas capas de afectación tras las que el hombre civilizado pretende ocultar su verdadera naturaleza.

(G. Edwards, *El teatro de F. García Lorca*, pág. 10)

El mundo elemental y simbólico que nos ofrece Lorca en estas obras paradójicamente hace transparente la esencia de lo real y a través del símbolo logramos alcanzar la percepción de lo eterno: el hombre que se suma a las pulsaciones de la naturaleza y que queda integrado inexorablemente en su

gloria y su desastre, en un enfrentamiento continuo a la ambigüedad y la ambivalencia, a la metáfora constante que disfraza a la vida y a la muerte.

Conocer el simbolismo y, sobre todo, el simbolismo natural de los elementos es conocer al hombre mismo, el origen de las cosas y de Occidente. Y es por ello que los personajes lorquianos que vemos en escena acaban convirtiéndose en nosotros mismos.

Los símbolos pueden cambiar de aspecto, convirtiéndose en culturales pero su función permanece y sólo es necesario descubrir bajo qué nuevas máscaras vive en nuestra cultura. Como afirma Adela en *La casa de Bernarda Alba*: «Las cosas significan siempre lo mismo».

Este trabajo ha pretendido apuntar someramente hasta qué punto los símbolos — primero en sí mismos y luego en relación — demuestran que «el Mundo no es ya una masa de objetos amontonados arbitrariamente sino un cosmos viviente, articulado y significativo. En última instancia, el Mundo se revela como lenguaje» (M. Eliade, *Mito y realidad*, pág. 149). El fuego del que hablan los amantes no es una mera comparación, es la expresión de la fuerza vivificadora y fatal del universo, del amor y el odio. Habla el mundo y dice vida. Habla el mundo y dice muerte y dice que la vida es muerte y la muerte, vida.

Los símbolos revelan esa coherencia telúrica del hombre como ser de la naturaleza que en ella encuentra principio y fin. Pero tal coherencia no existe porque el artista la haya imaginado artificialmente sino porque a través de la expresión artística del misterio participa de ella. El artista se imagina que habla desde su propio fondo y es el espíritu de los tiempos el que habla por su pluma y por su boca.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### TEXTOS DEL AUTOR

García Lorca, F., *Obras completas*, 2 vols., Aguilar, Madrid, 1977.

——— *Yerma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

——— *Bodas de sangre* (ed. de T. Rodríguez), Anaya, Madrid, 1986.

——— *La casa de Bernarda Alba* (ed. de A. Josephs y J. Caballero), Cátedra, Madrid, 1992.

##### BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE SIMBOLISMO

Bachelard, G., *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966.

——— *El agua y los sueños*, F.C.E., México, 1978.

- *El aire y los sueños*, F.C.E., México, 1980.
- *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Martí, París, 1957.
- *La terre et les rêveries du repos*, Librairie José Martí, París, 1988.
- Chevalier-Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1988.
- Durand, G., *L'imagination symbolique*, Presses Universitaires de France, París, 1989.
- «Language du mythe et structuralisme figurative», en *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg. Internal., París, 1979, págs. 17-144).
- Eliade, M., *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1981.

#### ESTUDIOS SOBRE LORCA Y EL SIMBOLISMO EN SU TEATRO

- Allen Rupert, C., *The symbolic world of Federico García Lorca*, University of New Mexico, Albuquerque, 1972.
- Alvar, M., «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 433-434, 1986, págs. 69-88.
- Doménech, R., «Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)», *Cuadernos hispanoamericanos*, núms. 433-434, 1986, págs. 293-310.
- Edwards, G., *El teatro de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1983.
- Zardoya, C., «Los espejos de Federico García Lorca», en M. Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Taurus (Col. El escritor y la crítica), Madrid, 1973, págs. 373-407.

#### RESUMEN PARA REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

**TÍTULO:** El mundo como lenguaje (estudio simbólico de los cuatro elementos en las tragedias rurales de Lorca)

**AUTOR:** Belén Molina Huete

**LUGAR:** Universidad de Málaga

**TÍTULO DE LA REVISTA:** *Analecta Malacitana*

**RESUMEN:** El mundo es para el Poeta un gran misterio donde todo forma parte de una oculta urdimbre y donde todo existe merced a esa gran paradoja que rige el universo: la convivencia de la lucha y la armonía, del amor y la muerte. El trabajo presenta un acercamiento a las tragedias rurales de Lorca a través del estudio simbólico de los cuatro elementos y sus encarnaciones más significativas. Su ambigüedad, su

ambivalencia, su ironía... hacen del símbolo poético lorquiano misterio revelador de misterios.

ABSTRACT:

NOTAS: Análisis sobre el significado de los cuatro elementos y sus encarnaciones simbólicas en las tragedias rurales de Lorca

DESCRIPTORES: Símbolo/ poeta/ elementos/ tragedia/ agua/ tierra/ fuego/ aire

KEY-WORDS:

IDENTIFICADORES: F. García Lorca/ G. Bachelard/ Chevalier-Gheerbrant/ G. Durand/ M. Eliade/ C. Allen Rupert/ M. Alvar/ R. Doménech/ G. Edwards/ C. Zardoya/ T. Rodríguez/ A. Josephs/ J. Caballero/ *Bodas de Sangre/ Yerma/ La casa de Bernarda Alba*

TOPÓNIMOS: Andalucía

PERÍODO HISTÓRICO: Siglo XX