Los cuatro elementos en la obra de García Lorca

A la voz de Isabelita Roldán y a los silencios de Eduardo Carretero

Introducción

Por 1531, Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim dirige a Juan de Tritheim, abad de Santiago en Herbipolis, su maestro, un tratado que había escrito muchos años atrás, [1] cuando la juventud le creía capaz de eliminar no pocas extravagancias para «redimir a la mismísima Magia, la antigua disciplina de todos los sabios, de los errores de la impiedad, y devolverla limpia y adornada con sus méritos y vengarla de la injuria de los que la calumnian» [2]. El capítulo III del tratado *De occulta philosophia* comienza con unas palabras que van a ser, también, nuestro punto de partida:

Cuatro son los elementos y los fundamentos primarios de las cosas corporales: fuego, tierra, agua, aire; a partir de ellos se forman todos los elementos en este mundo, y no por acumulación sino por transmutación y unión; y de nuevo, cuando se desintegran, se convierten en estos elementos. Ninguno de los elementos sensibles es puro, sino que están mezclados en mayor o menor proporción, y pueden transmitirse entre sí: de este modo, la tierra al divolverse se convierte en agua y ésta, al engordarse y hacerse densa, es tierra; mas al evaporarse por el calor se convierte en aire y éste, al calentarse en exceso, en fuego; este último al apagarse vuelve a ser aire y enfriado tras una fuerte combustión, se hace tierra o piedra o azufre, como queda claro con el rayo [3].

Hay en el texto no pocos ecos del saber griego y, sobre todo, el acercamiento a la filosofía presocrática [4] y, pensamos, en los tamices que interpuso Tito Lucrecio Caro. Pero no es esto sólo; está ahí toda la caterva de tratadistas medievales que buscaron en esos elementos el sustento de la alquimia, desde Roger Bacon a Arnaldo de Vilanova a Pedro Apono o a Anselmo de Parma. Los cuatro elementos primordiales son el fundamento de la visión del

[1] *En 1510 se fecha el reconocimiento de Juan Tritemio a Cornelio Agripa por haberle confiado el examen de la obra. La edición de 1531 fue reproducida en facsímil con introducción y comentario de Karl Nowotny (Graz, 1967).*

[2] *«Magiam ipsam vetustam sapientumque omnium disciplinam ab impietatis erroribus redimitam, purgatamque, et suis rationibus adornatam restituerem, et ab injuria calumnian tium vindicarem» (sin foliar). Recuérdese cómo los alquimistas trataron de cohonestar sus intentos con la gracia constituyendo la* medicina catholica, *como Heinrich Khunrath en su libro* Von hylcanischen, das ist, primaterialischen katholischen, oder allgemeinen naturlichen Chaos. *Magdeburgo, 1597.*

[3] *«Quatour sunt elementa et primarie fundamenta rerum omnium corporalium: ignis, terra, agua, aer; ex quibus omnia elementata in istis inferibus componunt, non per modum coacervationis, sed secundum transmutationem et unionem; rursusque cum corrumpunt in elementa resolvuntur. Nullum aut sensibilium elementorum purum est, sed secundum magis et minus permixta sunt, et in se invicem transmutabilia: quem admodum terra lutescens dissolutaque sit aqua, atque illa ingrossata densataque, sit terra; per calorem autem evaporata transit in aerem, et ille supercalescens in ignem et hic extinctus revertitur in aerem, infrigidatus autem ex superadustione, sit terra aut lapis aut sulphur, sicut ex fulmine manifestum est» (f. III-IV).*

[4] *Pienso en Empédocles de Agrigento* (Los filósofos presocráticos, *por varios autores, edit. Gredos, Madrid, 1979, t. II, p. 175). Diógenes de Apolonia se hace cargo de saberes antiguos: la naturaleza única fue identificada por Tales con el agua, por Heráclito con el fuego, por Anaxímenes con el aire y con «lo intermedio» por Diógenes (ib., III, p. 28). Menos explícito es Jenófanes (ib., I, p. 286). Cfr. t, I, p. 175, donde se tienen en cuenta las cuatro «raíces de todas las cosas». Véase el libro, excelente, de G.S. Kirk y J.E. Raven,* Los filósofos presocráticos *(trad. J. García Fernández. Madrid, 1974).*

mundo, su creación y sus mutaciones; son la esencia de la vida y son, también la esperanza de una supervivencia más allá del hecho ineluctable llamado muerte.

El hombre intenta explicar racionalmente el mundo con el que vive y tiene ahí esas causas que le obligan a pensar, pero la cultura se transforma según las necesidades de cada tiempo; para tener sentido se adapta a la realidad de cada instante y, aun siendo la misma su razón, la apariencia está modificada y, como ocurre con los palimpsestos, la primitiva lectura no se logra [5]. Es necesario recurrir a nuevas técnicas que saquen a la luz los rasgos ocultos, pero cuya incisión aún dura. Es también nuestro quehacer de hoy. Porque el poeta posee la lámpara prodigiosa que devuelve su primitiva esencia a las cosas; si unos rayos sabiamente manejados alumbran mensajes ocultos, el creador tiene en la palabra la sorprendente luz que devuelve la *vis magica* a las cosas adulteradas por el uso, y, al descubrir el sentido recóndito que yace tras los nombres, recrea el mundo; lo hace ser él mismo y nos lo entrega virginalmente intacto. Porque tal es la esencia de la poesía, encontrar los motivos que son eternos y darles validez actual: la Creación es un acto único que se transforma con los siglos, pero que permanece inmutable aunque nos parezca distinta. Baudelaire decía que el fin de la poesía es zambullirse en «el fondo del Infinito para encontrar cosas nuevas»; tal vez no sea cierto. Paul Claudel pensaba en la *poesis perennis* [6], que no inventa nada, sino que re-crea un mundo que nos es dado y que nosotros, si somos capaces, podremos transmitir. Como siempre *poiesis*, creación, y *demiurgo*, hacedor de objetos; pero nada se crea de la nada, ni se modelan vasijas sin materia previa. Milenios de cultura impiden descubrir cosas nuevas, pero no se agotan las posibilidades de labrarlas, y cada vaso es nuevo e irrepetible, por más que sea vaso. Y aquí entramos en la creación de García Lorca: no descubre cosas nuevas, sino eternidades vividas por el hombre y sabe transmitirlas con una voz que suena como si nunca hubiera atravesado las capas sutiles del aire. El poeta recibe una herencia, la actualiza, la hace válida en un momento y, al entregárnosla nuevamente lograda, la repristina. Acaso sin saberlo ha descubierto la eternidad que estaba adormecida en la palabra y la palabra ha vuelto a ser el milagro aún no estrenado [7]. García Lorca, lo vamos a ver, recrea la *poësis perennis* y ha hecho, simplemente, *poësis*. La eternidad está en el mundo material que ha desnudado y que, ahora, cobra su total sentido. El poeta no descubre galeones sumergidos, sino que participa en el acto singular de la creación. Actualiza los siglos ya perdidos y nos lleva ante aquel primer hombre que sintió y que pensó. García Lorca no es un poseso, sino un hombre con intuición; no le sacude el espíritu del dios como a la sibila, sino que es el creador que adivina por sí y no porque el vendaval interior le dicte palabras misteriosas. Lo vamos a ver. Como hace milenios otros hombres, contempla el mundo que lo rodea; lo ve constituído por unos cuantos elementos muy próximos y los interpreta. Su misión es contar; su intuición, descubrir los manaderos donde las raíces se alimentan. Y lo hace por medio de palabras: este es el prodigio al que vamos a asistir: la fe ciega que el poeta tiene por el valor de la palabra. No es el vulgar narrador que dice lo que sabe, sino el hombre que busca la verdad oculta de las cosas y crea el mundo donde viven sus

[5] *No se me oculta que los antropólogos han señalado la unión de mitos y cultos en las más tempranas formas de religión; más aún, que no pueden no ser mitos en sentido estricto, sino formas de vida que adoptan actitudes míticas, por ejemplo las organizaciones duales en las que se refleja la polarización del mundo: día y noche, macho y hembra, derecha e izquierda, fauna y flora (Adolf E. Jenssen,* Myth and Cult among Primitive Peoples. *Trad. M.T. Choldin y W. Weissleder. Chicago-Londres, 1963 [edic. alemana, 1951], p. 39). Esta dualidad es la que una y otra vez vamos a encontrar explícita o sobreentendida en la obra de García Lorca y la vamos a ver con funciones significativas.*

[6] Accompagnements, Introduction a un poème sur Dante.

[7] *Las relaciones entre mito y lenguaje vienen de muy lejos. Ya Heráclito planteó la cuestión en la obra de Homero (cfr. Albert Cook,* Myth and Language. *Bloomington, 1980, páginas 69-107).*

criaturas porque otras ya vivieron con él. Cuenta el etnólogo Knut Rasmussen [8] que un esquimal de la familia de los Netsilik le dijo: «Esto es así porque se dice que esto es así» [9], forma de expresar una verdad mágica a través de la palabra hablada, que, sin duda hubiera gustado a Federico. En la palabra estaba la verdad, pero esa verdad encerraba un mundo mítico al que tenemos que descubrir. Intentémoslo [10].

El fuego

Cada elemento genera constelaciones de satélites. El poeta ha interpretado una realidad y, al recrearla, se convierte en depositario de los dones que el Hacedor guardó para sí. El fuego está en el comienzo de los mitos: [11] Prometeo quiso arrebatárselo a Júpiter para hacer dioses a los hombres, porque en el simbolismo de todos los pueblos, el fuego es imagen del amor, del espíritu e incluso de la divinidad [12], pero García Lorca no pretende hacer teología, sino poesía; la basta acertar con la veta que humanamente le es más próxima y descubre en ella esas condiciones que le son inherentes. Porque no es mucho afinar decir que las dos cualidades específicas del fuego son el calor y la sequedad o, según otros, la ligereza y la actividad, no, como quería Platón, la transparencia, la volatilidad y el movimiento y, sin embargo, por esas vías la magia descubrió los dos elementos fundamentales: el fuego y la tierra, agente y receptor de «cualquier operación admirable», porque, y aquí entramos en lo que nos interesa ahora,

> el fuego (como dice Dionisio) llega de un mundo diáfano a todas las cosas y a través de todas las cosas, y luego se aleja; para todo es luminoso y al mismo tiempo oculto y desconocido; cuando es por sí mismo, es decir, cuando no está vinculado a materia ninguna en donde manifiesta la actividad que le es propia, es inmenso e invisible, capaz por sí mismo de lograr su propia actividad; es móvil, se entrega a todo lo que de algún modo se le aproxima; es renovador, guardián de la naturaleza, dador de luz, inaprensible por los resplandores que le rodean ocultándolo, claro, discreto, retrocede, vuelve de nuevo, se mueve sutil, es excelso, ajeno al ultraje de la disminución, siempre movido y moviendo, se apodera de lo otro sin ser jamás sometido, no necesita a nadie, crece de un modo secreto a partir de sí mismo y manifiesta su propia grandeza a las materias de que se apodera, es activo, puede con todo a la vez, está presente sin ser visible, no sufre ser olvidado, etc. [13]

[8] The Netsilik Eskimos. *Kopenhagen, 1931, p. 207.*

[9] *«Es ist so, weil man sagt, dass es so ist» en la traducción que se da en el trabajo de Raffaele Pettazzoni,* Die Wahrheit des Mythos *(incluído en el libro* Myth, Mensch und Umwelt, *edit, por Adolf E. Jensen. Nueva York, 1978, p. 5).*

[10] *A pesar de sus títulos, no me son útiles, pues siguen derroteros distintos de los míos, los libros de Carlos Ramos Gil,* Claves líricas de García Lorca. *Madrid, 1967: Rupert C. Allen,* The Symbolic World of Federico García Lorca. *Albuquerque, 1972, y* Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca. *Austin. 1974; Jaroslaw M. Flys,* El lenguaje poético de Federico García Lorca. *1955; Edward F. Stanton,* The Tragic Myth. Lorca and «Cante Jondo». *Kentucky, 1978. Aparte queda la obra fundamental de Gustavo Correa,* La poesía mítica de Federico García Lorca *(2ª edic. Madrid, 1975), que también ofrece intereses muy distantes de los que aquí comento, lo mismo que la sugerente recopilación de estudios hecha por Joseph W. Zdenek,* The World of Nature in the Works of Federico García Lorca. *Winthrop, 1980. En la obra de Egon Huber,* García Lorca. *Munich, 1967, los elementos son estudiados desde una perspectiva simbólica en relación con otros muchos, pero no como elementos primordiales, eso mismo hace que no se trate del fuego, que para mi quehacer es fundamental; no obstante, hago referencias a esos capítulos en los lugares pertinentes.*

[11] *Para el valor de esta palabra, vid. Gaston Bachelard, La psychanalyse du feu. París, 1949, páginas 17-47; Mircea Eliade,* Mito e realtà *(trad. G. Cantoni). Milano, 1974, páginas 10-13; Luis Gil,* Transmisión mítica, *Madrid, 1975, páginas 11 y siguientes. Dejo para final de esta nota la referencia de la obra capital sobre el tema, en la que no sólo están las ideas de muchos pueblos sobre el origen del fuego, sino una síntesis de excepcional valor para entender cuánto ha significado -y significa— en la historia de la humanidad: Sir James George Frazer,* Myths of the Origin of Fire. *Londres, 1930 (reimpresión, Nueva York, 1970).*

[12] *Jean Chevalier-Alain Gheerbrant,* Dictionnaire des symboles *(edic. 1973), II, s.v.* feu; *Mircea Eliade,* Historia de las creencias y de las ideas religiosas, *t. I, Madrid, 1981, páginas 43 44.*

[13] *Cornelio Agripa, comienzo del cap. V. Vid. también* Filós. presocr., *I, páginas 329-331; Bachelard,* Psych. feu, *cap. V:* La chimie du feu: histoire d'un faux probleme.

En esta larga descripción se mezclan realidades físicas y espirituales, como si tentara el afán de reducir todo a una simple unidad. Y es que la idea cristiana del Dios como luz ha impregnado los principios de esta magia basada en principios que no quieren ser nada heterodoxos. Pero de tantos fuegos como enumeran las religiones exotéricas, García Lorca apenas si se queda con otro que el del mundo terrestre en el que la pasión sexual se manifiesta: es la vieja técnica de obtener el fuego por frotación o, como quiere Mircea Eliade, el fuego así obtenido es el resultado de una unión sexual [14], «el fuego es el hijo del hombre», según la bella expresión de Bachelard [15], que no es otra que la de los viejos alquimistas, pues los animales todos «de fuego poseen su fuerza y es celeste su origen», y mueren cuando el fuego se apaga. El poeta acepta sólo este significado esencial, por más que la tradición lo haya trivializado, pero estar inserto en una tradición no es motivo desdeñable; en ella y sólo en ella el poeta es comprendido; fuera de la tradición que lo ha creado se agotaría por falta de sustento. Y Lorca nos da su propia interpretación, hermana de los que puedan significar *pasión, ardor, llama, quemar.* Es un principio millones de veces repetido en todos los pueblos, pero lo que ya es significativo es que este fuego no vaya acompañado de luz, según es bien sabido en la teoría erótica: el fuego consume e ilumina, al enamorado se le adivina por la luz que emana, el fuego interior se manifiesta por la luz de los ojos, etc. [16] No, el poeta procede por una ascensión desde los manaderos en los que el amor se sustenta [17] y que recreará la cancioncilla popular, donde el *fuego* ha sustituído a cualquier enunciado de la pasión amorosa;

> Con el vito, vito, vito,
> con el vito, que me muero;
> cada hora, niño mío,
> estoy más metida en *fuego* [18].

Este es el último peldaño de la ascensión (quedan aparte designaciones puramente denotativas que nada dicen [14]), porque la palabra ha ido cambiando su significado a partir del original con que se designaba a uno de los elementos primordiales y ha pasado a ser:

1) la proyección del enamoramiento: «Mujeres morenas con los ojos como tinta de *fuego* [...] y siempre tienen las manos con calentura» [20], «que *fuego* de marfil derraman tus dientes» [21].

2) el frenesí erótico [22]: «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!» [23], «¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!/ Que si matarte pudiera,/ te pondría una mortaja/ con los filos de violetas/ ¡Ay, qué lamento, qué *fuego*/ me sube por la cabeza!» [24], «Y yo corría con tu hijo que era como un niñito de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar

[14] Forgerons et alchimistes. *París, 1956.*

[15] Psych. feu: *«avant d'être le fils du bois, le feu est le fils de l'homme» (edic. cit., p. 49).*

[16] La poesía de Delmira Agustini. *Sevilla, 1958, páginas 62-75.*

[17] *«El fuego en que vive mi rara pasión»* (El maleficio de la mariposa, *acto I, p. 686 de las* Obras Completas, *por las que citaré siempre. Aguilar. Madrid, 1972).*

[18] Los títeres de cachiporra, *III, p. 740.*

[19] *«El* fuego *quema»* (Así que pasen cinco años, *p. 1071), «echan* fuego *las paredes»* (Bodas de sangre, *p. 1206).*

[20] La zapatera prodigiosa, *II, p. 949.*

[21] Así que pasen cinco años, *II, p. 1079.*

[22] *Vid. Eliade,* Hist. creencias, *I, p. 43.*

[23] Bodas de sangre, *II, p. 1214.*

[24] *Ibidem, III, p. 1257.*

y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el *fuego*»[25].

3) la pasión maternal: «A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás [tendré un hijo]..., me sube como una oleada de *fuego* por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón»[26].

García Lorca ha creado en el primer caso una metáfora en la que la comparación puede estar explícita por medio de un elemento comparativo *(como)* o ser una imagen en la que el agente ha transferido su propia condición (el fuego es de marfil porque los dientes lo ostentan), pero, si esto es lógico dentro del lenguaje de la poesía, lo que el poeta crea como un rasgo de su peculiar idiolecto es ese contenido semántico nuevo. El paroxismo erótico, que alcanza su climax en *Bodas de sangre*, o la enajenación que produce la maternidad frustrada. He dado ejemplos. Acaso no basten, porque la grandeza cósmica de las creaciones se logra en otros momentos: Yerma grita y su desgarro se alza sobrecogedor: «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 asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una *montaña de fuego*» (III, p. 1329). O, en el mismo registro, la pasión incontenida de Adela en *La casa de Bernarda Alba:* «Por encima de mi madre saltaría para apagarme este *fuego* que tengo levantado por piernas y boca» (II, p. 1482).

Tras esto poco significan reminiscencias folkóricas como las del toro de fuego[27] o acercamientos como el de *oro = fuego*[28], *girasol = fuego*[29], o el atrevimiento, tan bello y ambiguo, de «la sangre golpea mis sienes con sus nudillos de *fuego*»[30]. Lo que importa es que el poeta ha utilizado unas creaciones digamos tradicionales; les ha quitado la trivialidad, que era el patetismo con el que se nos han transmitido, y las ha dotado de nuevos e intensísimos significados en la violencia del amor carnal o en el logro de la mujer en su plenitud. *Fuego* cumple un destino singular que culmina en las grandes tragedias del poeta, testimonio *Yerma* y *Bodas de sangre*, la poesía poco añade porque obedece a motivos más triviales ("amor"[31]) o lexicalizaciones (*fuego fatuo*[32]). La recuperación de *fuego* ha ido acompañada de un sentimiento dramático y entonces la simple denotación se ha cargado con los valores de intención que han exigido unas concretas denotaciones; lo que fue un discurrir especulativo ahora es un pasión sin lindes en esos dos amores frustrados y García Lorca descubre a Heráclito y le da la razón, aunque la sombra de Lucrecio se reconcoma. No todo es fuego, pero el fuego ha sido todo cuando la tragedia se ha asentado en el mundo de los hombres. Y lo que el poeta de hoy ha hecho es más de lo que soñó el filósofo de la antigüedad; la lengua ha sido purificada por el fuego y las palabras han dicho —viejas y nuevas— lo que justamente tenían que decir:

[25] *Ibidem, III, p. 1269. Dotar al fuego de capacidad humana, siquiera sea metafóricamente hablando, hace pensar en los indios hopis del nordeste de Arizona, que lo consideran como ser vivo, en relación con la lluvia (vid. J. Walter Fewkes,* The lesser New. Fire Ceremony at Walpi, *«American Anthropologist», III, 1901, p. 438).*

[26] Yerma, *III, p. 1328.*

[27] *«El hombre es un demonio con antenas de fuego»* (El maleficio de la mariposa, *p. 703).*

[28] *«El oro me parece fuego»* (Retablillo de don Cristóbal, *p. 1021).*

[29] Así que pasen cinco años, *p. 1067, pero el cantarcillo está motivado por el sol del heliotropo; en la p. 1068, no hace falta el* fuego *y se pone* de la mañana.

[30] Así que pasen cinco años, *III, p. 1125.*

[31] *Páginas 186, 201, etc.*

[32] *Páginas 254, 296, etc.*

Quapropter qui materiem rerum essi putarunt
ignem atque ex igni summam consistere solo,
magno opere a uera lapsi ratione uidentur.
Heraclitus init quorum dux proelia primus,
clarus ob obscuram linguam magis inter inanis
quamde grauis inter Graios que uera requirunt [22].

Lorca ha reavivado el complejo de Empédocles, esa lucha del hombre por conquistar el fuego, que carente de una explicación racional y objetiva, encontró en el psicoanálisis (Jung, Bachelard) una explicación psicológicamente válida. En ella se descubrió —como nuestro poeta ha hecho— «una experiencia fuertemente sexualizada», que va desde la obtención del fuego por frotamiento hasta el gozo de las danzas rituales de sus adoradores [34]. Y Federico se ha detenido ahí, en las lindes de la tragedia, sin aspirar a esa idealización del fuego que es su carácter purificador, y nos ha hecho pensar en antiquísimos ritos agrarios —fecundidad, vacío— que se encuentran en las culturas que se extienden desde el alto Nilo hasta los hereros del sudoeste de Africa, por tribus y pueblos de Indonesia, de Polinesia o del Chocó colombiano [35]. Y otra vez vuelven a tener sentido las palabras con que Teofrasto comenzaba su tratado *Sobre el fuego:* «De todas las sustancias elementales el fuego es la que tiene un poder mayor [...] El fuego está dispuesto de manera natural para autogenerarse y autodestruirse: el fuego pequeño genera el grande, y el grande destruye al pequeño» [36].

La tierra

Frente al fuego, principio activo que da la vida (o la destruye), la tierra «es base y fundamento de todos los elementos; en efecto es objeto, soporte y receptáculo de todos los rayos e influjos celestes; contiene en sí misma las semillas de todas las cosas y las propiedades seminales [...]; al ser fecundada por todos los demás elementos y cielos, es a partir de sí mismo generadora de todo» [37]. Los alquimistas han recibido una viejísima herencia que es común a los hombres de todas las culturas [38]: para Yi-King es la perfección pasiva cubierta por el cielo que, fecundada por la sangre o por la lluvia, sirvió al Creador para formar al hombre, matriz que genera fuentes, minerales o metales. De ahí la función material que en tantas religiones cumple la tierra, sea en el Rig Veda o sea en el libro de Job, cuando el varón perseguido asocia el útero materno con la tierra matriz [39]. Lorca ha repetido los viejos saberes: el cielo y la tierra son principios que muchas veces en su poesía manifiestan esa oposición genesíaca que elaboraron las viejas culturas; si el tiempo es un libro, sus hojas

[22] De rerum natura libri sex, *I, vv. 635-640. («Por eso los que pensaron que la materia de las cosas era el fuego y que el universo consistía solamente en fuego, parecen en gran manera apartados de la verdadera razón. Heráclito, su principal adalid, va a la cabeza, considerado preclaro por su oscuro lenguaje más por los necios, que por los graves griegos buscadores de la verdad»).*

[34] *Bachelard,* Psych. feu, *páginas 43-59, 75 y ss.* (Le feu sexualisé). *Recuérdese el famoso libro de Frazer, en cada una de cuyas páginas hay restos de comportamientos sexuales:* Mythes sur l'origine du feu.

[35] *Jensen,* Myth and Cult, *ya citado, páginas 108-110.*

[36] *Teofrasto,* De Igne, *edit. Victor Coutaut. Assen, 1971, p. 3, 1. Véase también la p. 9, 9.*

[37] *Cornelio Agripa, cap. V. Para la doctrina de Jenofonte, vid.* Filos. presocr., *I, p. 285. Una visión general de los temas, en Gaston Bachelard,* La Terre et les rêveries du repos *10ª rémp. París, 1979. Para la* tierra *en García Lorca, vid. Huber, op. cit., páginas 44 50.*

[38] *Cfr. Eliade, op. cit., IV, p. 67* (Himno homérico, *XXX).*

[39] *Job, I, 21.*

son una de tierra y otra de vida [40]; si la rosa florece, se adueña de cielo y tierra [41]; si la casta del marido llega a granar es porque se junta el cielo con la tierra [42]. No es necesario apurar mucho: la polaridad cielo-tierra se manifiesta como una unión sexual en multitud de pueblos de todos los continentes e incluso llega a producir sintagmas como el de «hijo del cielo y de la tierra» que se da tanto en los misterios órficos como en los libros chinos; ahora bien, esa penetración de la tierra por el principio activo que es el cielo, puede producirse a través de la luz o de la lluvia, atributos celestes que las mitologías dotan de fuerzas fecundantes, por cuanto son el calor que da vida [43] o es Zeus convertido en lluvia para fecundar a Dánae. Le Roux cita el testimonio de un monje tibetano según el cual «en los primeros tiempos los hombres se multiplicaron por una luz emanada del cuerpo del hombre, que penetraba en la matriz femenina y la fecundaba» [44]; paralelamente, la lluvia es el semen fecundador en muchas tierras, que se asocia con múltiples ritos agrarios en los que la lluvia puede ser la sangre de los seres [45].

García Lorca ha expresado conceptos semejantes. Ya en el primerizo *Libro de poemas* dijo de forma inequívoca: la lluvia «es un besar azul que recibe la Tierra,/ el mito primitivo que vuelve a realizarse» [46]. Pero su plenitud se logra, como tantas veces en *Bodas de sangre*: la tierra mantiene su primitivo significado y la sangre, principio activo que, acabamos de ver, se funde con el agua y procede del cielo, es la semilla genesíaca que cuajará en frutos. Un breve fragmento tiene la grandeza de los mitos helénicos, cuando el hombre vivía en coloquio con los dioses y la vida aún no había perdido su carácter sacralizado. El Padre y la Madre hablan de su adscripción terruñera y ansían la multiplicación de la estirpe, pero la mujer lo dice:

> Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella [47].

El mito no se clausura aquí. La tierra espera siempre la energía que la fecunda, lluvia, agua, sangre [48]. Y mar también [49]. El mar que cubre la tierra cuando la luna se levanta *(cubre* ambiguo en su significado) [50]. Porque sólo la tierra posee capacidad de engendramien-

[40] «*El duro corazón de la veleta/ entre el libro del tiempo./ (Una hoja de tierra/ y otra hoja el cielo.)*» (La veleta yacente *[1920], en el* Libro de poemas, *p. 229).*

[41] La oración de las rosas, *en los* Poemas sueltos, *p. 581.*

[42] Yerma, *III, p. 1344.*

[43] *Jean-Paul Roux,* Faune et Flore sacrées dans les Sociétés Altaiques. *París, 1966.*

[44] *Apud. Chevalier-Gheerbrant, s.v.* lumière.

[45] *Ibidem, s.v.* pluie. *Cfr.: «Prado mortal de lunas/ y sangre bajo tierra»./ Prado de sangre vieja»* (Canción de la muerte pequeña, *p. 641).*

[46] Lluvia, *poema escrito en enero de 1919 (O.C., p. 196). En* Yerma *volverá a repetirse: «Pero tú has de venir, amor, mi niño,/ porque el agua da sol, la tierra fruta,/ y nuestro vientre guarda tiernos hijos,/ como la nube lleva dulce lluvia» (acto II, p. 1316).*

[47] *Acto II, cuadro segundo, p. 1229.*

[48] *Cfr. Jenófanes: «Todos hemos nacido de tierra y agua»* (Filós. presocr., *I, p. 287).*

[49] *Ibidem, I, p. 289.*

[50] «*Cuando sale la luna,/ el mar cubre la tierra/ y el corazón se siente/ isla en el infinito». La primera estrofa de la canción rompía así: «Cuando sale la luna/ se pierden las campanas/ y aparecen las sendas/ impenetrables»* (La luna asoma, *en* Canciones, *p. 393). Más de una vez el poeta ha hablado de la tierra como si fuera agua; por ejemplo, caminar «con la tierra por la cintura»* (Casida de las palomas oscuras *en el* Diván del Tamarit, *p. 574).*

to, sea el oro vivo[51]: el Verbo[52] o el aceite[53]. Hasta que el poeta crea sus grandes tragedias. Entonces, la tierra es la llama que enciende a la mujer o atrae, hasta la tragedia, a la pasión del hombre. Oscuros recuerdos de siglos ignorados hacen que Yerma musite su letanía:

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis sin sombra
. . .
Y en el vientre de las ciervas
la llama oscura de la tierra[54].

Porque la tierra que hace subir el fuego en el que se confunden la asfixia veraniega y la presencia del varón[55] y se convierte en ese elemento dual en el que la sexualidad desatada no es sólo el principio que hace arder a la mujer que en la tierra se identifica, sino también, y acaso por ello mismo, al hombre sediento. En el acto III de *Yerma*, el Macho de la pantomina se levanta agitando un cuerno de toro (y el simbolismo resulta ahora transparente):

Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto,
sino dulce camisa de holanda.
. . .
Y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba.
(p. 1341).

Tierra es, a través de esos ritos agrarios que denuncian su fecundidad, la ansiedad erótica, aunque el origen femenino resulta evidente. El hombre se había convertido, también él en tierra; en una escena inolvidable lo dirá el Leonardo de *Bodas de sangre*. La Novia, enloquecida, lucha entre el frenesí del odio y el de la entrega, y siento llanto y fuego subirle por la cabeza, pero Leonardo que ha procedido con la serenidad del raciocinio siente la llamada de la pasión y entonces su voz, de lógica, se convierte en un doloroso desgarro:

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
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[56].

[51] Espigas *[1919] en el* Libro de poemas, *p. 270.*

[52] *Es harto significativo: «Nacimiento del verbo de la tierra/ por un sexo sin marcha»* (Manantial *[1919], p. 272).*

[53] Invocación al laurel *[1919], en el* Libro de poemas, *p. 282. Cfr. el cap. X de* la obra, *ya citada de Bachelard* (La terre, *páginas 323-332).*

[54] *Acto III, p. 1338.*

[55] La casa de Bernarda Alba, *II, p. 1473.*

[56] *Acto III, p. 1257-1258.*

Tierra es un mundo complejo en la obra de Federico. Heredera de los contenidos semánticos de *humus* puede equivaler a "materia del suelo natural", "polvo", "adobe", "suelo", "campo"; como continuadora de *tierra* es "nuestro planeta", "mundo en el que vivimos", "país", "región". Enunciados que poco tienen que ver con los que considera y que significan un repristinar contenidos para hacernos vivir en el mundo de los símbolos y los mitos. No importa que *tierra* haya sido en muchas culturas, y en la nuestra también, el elemento femenino fecundable y fértil. Ahí es donde empieza la nueva andadura: el semen germinal será el cielo, el agua, la lluvia o la sangre; la tierra, siempre, la matriz que enriquece y multiplica la semilla recibida. Hasta este punto todo era lógico, la grandeza de la creación se produce cuando el poeta hace brotar las llamaradas de la tragedia. Y la tierra se hace pasión incontenible o rebeldía incontenida. Se ha roto la armonía que ordenó el caos y el caos vuelve por sus fueros. Para los alquimistas fuego y tierra eran los dos principios contrapuestos porque el fuego es caliente y seco, mientras que la tierra es seca y fría. Pero la cualidades se han conculcado y la sabiduría de los magos no sirve para explicar los movimientos del corazón humano. Y todo desde ese principio de la fecundidad que yace en todas las religiones y que se denuncia apasionadamente en la sencilla canción de una mujer del pueblo [57]:

Galana,
galana de la tierra,
mira cómo el agua pasa.
Porque llega tu boda
recógete las faldas
y bajo el ala del novio
nunca salgas de tu casa.
Porque el novio es un palomo
con todo el pecho de brasa
y espera el campo el rumor
de la sangre derramada [58].

Todo termina en esa tierra empapada en sangre, que es un rito, y en el palomo rijoso, que es un símbolo. El poeta ha vuelto a encontrar la sabiduría más antigua, porque la paloma representó al Eros sublimado [59] y la tierra jamás se sacia de la sangre que la empapa. Joseph de Maistre escribió en *Las Soirées de Saint-Pétesbourg* unas líneas que, si referidas a la guerra, transcienden su valor ocasional para convertirse en un testimonio eterno:

La terre entière, continuellement imbibéede sang, n'est qu'un autel inmense ou tout ce qui vit doit etre immolé sans fin, sans mesure, sans relache, jusqu'a la consommation des choses, jusqu'a l'extinction du mal, jusqu'a la mort de la mort [60]

El agua

Volvamos a Cornelio Agripa. El agua es para él de utilidad infinita y uso variado «y todas las cosas existen a partir de su poder, pues posee la fuerza de engendrar, de alimentar, de

[57] *Estamos en lo cierto. En 1934, José R. Luna le hizo una entrevista; estas son las palabras del poeta: «Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los libros de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir* Bodas de sangre» *(O.C., páginas 1754-1755).*

[58] Bodas de sangre, *acto II, p. 1226.*

[59] *G. Durand,* Les structures anthoropologiques de l'imaginaire. *París, 1963.*

[60] *Véase el* Eclaircissement sur les sacrifices. *Lyon, 1924, t. II, páginas 283 y siguientes.*

hacer crecer. Por eso, Tales de Mileto y Hesíodo colocaron el agua como principio de todas las cosas y dijeron que era el más antiguo de todos los elementos y el más potente» (cap. VI)[61]. No terminan aquí los comentarios: el agua tiene un valor dual; asociada al cielo, significa, según hemos visto, el principio masculino que se identifica con el fuego, pero el agua primordial, la que nace de la tierra y del alba es femenina, porque surte para que la fecundación se logre[62]. El agua es fuente de vida, es medio de purificación y es centro de regeneración; en torno a estos principios, gira una variadísima teoría de significados, que, en la poesía de García Lorca, se enriquece con mil connotaciones que van desde conceptos trivializados hasta complejidades esotéricas[63]. Pero no es esto lo que ahora me interesa, sino ver cómo Federico reencuentra el simbolismo con que el agua está dotada en muchas culturas, más allá de lo que él pueda crear como dueño de su instrumento lingüístico, porque el agua, como fuente de vida, estáen el principio de la fecundación y en el cumplimiento del rito de paso que es el matrimonio; ambos sentidos son solidarios y coincidentes. No encuentro en la poesía lírica valoraciones de este tipo, por más que sean conocidas en los cantares tradicionales[64]; sin embargo, y es lógico, las obras dramáticas permiten atesorar multitud de estos valores, no en vano los temas del amor carnal y de la fecundidad sirven de argumento a las grandes creaciones. Leamos el acto III de *Bodas de sangre*, todos los deseos angustiosos de la Novia se resuelven, bellamente, con la evocación del agua:

> ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (p. 1269).

Una Vieja dirá que «los hijos llegan como el agua»[65], una Lavandera entonará un cantarcillo envenenado[66] o la fecundidad de espera del prodigio de las aguas milagrosas[67]. No merece la pena insistir; sí aunar estas referencias con el simbolismo que se denuncia en las nupcias que van a cumplirse

> (Giraba,
> giraba la rueda
> y el agua pasaba,
> porque llega la boda,
> . . .
>
> Cantaban,
> cantaban los novios
> y el agua pasaba,
> porque llega la boda.)[68]

[61] *El tema de las aguas primordiales es muy frecuente en las cosmogonías arcaicas (Mircea Eliade,* Historia de las creencias y de las ideas religiosas, *t. I, Madrid, 1978, páginas 74-75. Vid.* Filós. presocr., *I, p. 67).*

[62] *Chevalier-Gheerbrant, s.v.* eau, § 4, *p. 228. Como se había dicho en el* Rosarium philosophorum, *texto alquimista de comienzos del siglo XVI, con figuras importantísimas para la comprensión de sus palabras: «en el agua podrida están todas las cosas» (p. 241), cito por Campbell,* (The Masks of God. Creative Mythology *(4ª edic.). Nueva York, 1972, p. 287); en esta obra se pueden ver muy importantes reproducciones. No debo silenciar aquí el libro de Bachelard,* L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière *(13ª reimp.), París, 1976. Para el* agua *en Lorca, vid. Huber, op. cit., páginas 51-64.*

[63] Clara *(182),* Cristalina *(959),* curva *(542),* dulce *(195, 619, 1314, 1318),* dura *(564),* errante *(414),* fría *(1046, 1249),* gris *(447),* harapienta *(471),* limpia *(259, 924),* negra *(530, 593, 69, 1164),* oscura *(502, 630),* serena *(177),* turbia *(279, 836, 1100),* verde *(1111),* viva *(1327).*

[64] *Véanse mis* Cantos de boda judeo-españoles. *Madrid, 1971, donde además se pueden encontrar sintagmas tradicionalizados como los que usó García Lorca.*

[65] Yerma, *I, p. 1288. Cfr. el capítulo V del libro Bachelard,* L'eau, *ya citado, que se titula* L'eau maternelle et l'eau féminine *(páginas 155-180).*

[66] *«Dime si tu marido/ guarda semilla/ para que el agua cante/ por tu camisa»* (Yerma, *II, 1307).*

[67] Yerma, *III, p. 1336.*

[68] Bodas de sangre, *II, páginas 1225-1226. Cfr.: «La mañana de casada/ la corona te ponemos./ ¡Para que el campo se alegre/ con el agua de tu pelo!» (ib., II, p. 1221).*

ARCIMBOLDO: *Agua.* (Colección privada. Viena)

El agua se convierte, es paso esperado, en la llamada a los deseos sexuales. El pobre de Perlimplín no sabe desenmarañarse de los hilos que en derredor suyo teje la enredadora Marcolfa; el hombre se angustia ante el temor del matrimonio porque la sombra del zapatero estrangulado se proyecta siempre sobre sus libros, pero «el matrimonio tiene grandes encantos [...]». Está lleno de cosas ocultas y una voz canta versillos que repetirá Belisa:

> Amor, amor.
> Entre mis muslos cerrados,
> nada como un pez el sol.
> Agua tibia entre los juncos,
> amor [69].

Un poco más y la identificación se habría cumplido: agua = mujer en una canción de *Yerma* [70], agua = paloma en un poema de *Poeta en Nueva York* [71]. Y, en la plenitud total, el fruto se purifica con el agua, que se convierte en un nuevo motivo de viejos simbolismos. Una mujer mendicante alumbró gemelos juntos al río y lavó las criaturas con *agua viva* (p. 1327). Hemos llegado al simbolismo ritual de la purificación, otro de los motivos que en todas las culturas se asigna al agua: «c'est retourner aux sources, se *ressourcer* dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle: phase passagere de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescense» [72]. García Lorca desde los lejanos días del *Libro de poemas* nos ha ido punteando su interpretación del agua con estos valores [73] hasta alcanzar la plenitud en el baño ritual de Belisa [74] o el patetismo de *Bodas de sangre* [75]. El agua pura y purificadora, que no puede ser contaminada con la mancha de la deshonra o de la castidad perdida.

También en las viejas creencias, como las hindúes, el agua puede ser el elemento que lleva a la disolución, pues deslizándose hacia el abismo es símbolo de la muerte. No de otro modo a como las *grandes aguas* anuncian la muerte en los textos bíblicos o como hay un vislumbre de sombras en Jorge Manrique. Entonces el agua es sufrimiento [76], el camino del morir, cuando no la propia muerte. Ya en las *Preguntas* de mayo de 1918, Federico escribiría en el filo de sus veinte años:

> ¡Oh Sócrates! ¿Qué ves
> en el agua que va a la amarga muerte?

Y ya teníamos iniciado un desgranar de cuentas de rosario: «Mis lágrimas resbalan a la tierra/ y [...]/ corren sobre las aguas del gran cauce/ que va a la noche fría» [77]. «¿Quién di-

[69] Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, *páginas 981-982, y luego en la 987.*

[70] *«Y si oyes voz de mujer/ es la rota voz del agua» (I, p. 1295).*

[71] Cementerio judío, *p. 518. Vid.* paloma *como símbolo erótico.*

[72] *Chevalier-Gheerbrant, s.v.* eau, *p. 221. Vid. el capítulo VI* (Pureté et purification) *en la obra de Bachelard,* L'eau *(páginas 181-202).*

[73] *«Agua dulce en que tantos/ sus espíritus lavan»* (Mañana, *texto de 1918, p. 105).*

[74] *Cuando la enamorada espera la llegada del enamorado. Voces cantan bellísima letra que procede de Lope de Vega: «Por las orillas del río/ se está la noche mojando,/ y en los pechos de Belisa/ se mueren de amor los ramos./ La noche canta desnuda/ sobre los puentes de marzo./ Belisa lava su cuerpo/ con agua salobre y nardos».* (Amores de don Perlimplín, *III, p. 1011). Sobre algunos motivos del cantar, vid. los* Cantos de boda judeo-españoles, *ya citados, páginas 97-98 y 101-103.*

[75] *Al final del acto II, la Madre exclama: «Al agua se tiran las honradas, las limpias» (p. 1244); en el acto III, a punto de consumarse la tragedia, la Novia dice: «Es justo que yo aquí muera/ con los pies dentro del agua» (p. 1260).*

[76] *«Una pompa de espuma sobre el agua/ del sufrimiento vivo»* (Pajarita de papel *[1920], en el* Libro de poemas, *p. 234.)*

[77] Encina [1919], en el Libro de poemas, *p. 280.*

rá que el agua lleva/ un fuego fatuo de gritos!»[78], «¡Oh los puentes del Hoy/ en el camino del agua»[79]. Noche fría, torrecillas muertas sobre los estanques, el mañana que espera, no son otra cosa que anticipos de la muerte, como la de aquel conde del Laurel, muerto en el agua, «cubierto de nostalgias/ y de claveles»[80], o la de la gitanilla del *Romance sonámbulo*, «Verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata./ Un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua»[81].

Por el momento, hemos llegado a otro final, que no será el último: el agua creadora, lustral, identificada con la muerte, es «le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secretes et inconnues»[82], tal y como señaló Ernest Aeppli[83]. Es trivial, el agua tiene secretos, y canta; pero, además, crea las palabras, como señaló Bachelard[84], o, como glosaría más tarde García Lorca, participa de todo ello. Son textos de los inicios de una carrera poética, que nos hacen pensar que caminaba de la mano de Antonio Machado, pero posee —original o no— una intuición de algo que sabríamos después. El agua, como antes la tierra o el fuego, o después el aire han creado un mundo semánticamente complejo y el poeta lo ha aprovechado. Acabo de citar a Bachelard y sus palabras nos sirven en este momento:

> Il semble qu'il y ait déjà des zones ou la littérature se révèle comme une *explosion de langage*. Les chimistes prévoient une explosion quand la probabilité de ramification devient plus grande que la probabilité de terminaison. Or, dans la fougue et la rutilance des images littéraires, les ramifications se multiplient; les mots ne sont plus de simples termes. Ils ne terminent pas des pensées; ils ont l'avenir de l'image. La poésie fait ramifier le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images[85].

Y García Lorca que ha acertado, no se desprende de la tradición de su pueblo y el agua sucia y la carne de perro nos acercan a angustiosos motivos del romance de Delgadina. En el tumulto de voces universales, se alza, dolorida, la de la infantita a la que su padre deshonra: «Tuve durante el duelo que taparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera para beber, y carne de perro, que es lo que ella dice que tú le das»[86]. O en los versos desgarrados:

> y si pide de beber darle zumo de retama,
> y si pide de comer, carne de perro salada[87].

El aire

Entre el cielo y la tierra, los alquimistas sitúan el aire, elemento activo y masculino, engendrador de vida que se transmite por el soplo divino[88] o, con palabras de Cornelio Agri-

[78] Baladilla de los tres ríos, *en el* Poema del cante jondo, *p. 296.*

[79] Canción del movimiento, *en* Canciones, *p. 364.*

[80] Balada de un día de julio *[1919], en el* Libro de poemas, *p. 222.*

[81] Romancero gitano, *p. 432.*

[82] *Chevalier Gheerbrant, s.v.* eau, *p. 231.*

[83] Les rêves et leur interprétation. *París, 1951, páginas 151, 195.*

[84] *No en vano la conclusión de su libro se titula* La parole de l'eau (L'eau, *ya cit., páginas 250-262).*

[85] La terre et les rêveries de la volonté. *París, 1948, p. 7.*

[86] La casa de Bernarda Alba, *I, p. 1452.*

[87] *En la* Antología de líricos, *de Menéndez Pelayo, IX, p. 282. Versión de Guadalcanal (Sevilla).*

[88] *Cfr. las ideas de Anaxímenes en los* Filós. presocr., *I, p. 131, y, especialmente, la 132. Según Heródoto: «Anaxímenes dijo que el aire es infinito, pero las cosas que de él se originan, finitas». Válganos el testimonio de Aecio: «Anaxímenes dice que el aire es dios»* (Filós. presocr., *I, p. 135).*

pa, nuestro guía: «es un espíritu vital, que atraviesa los seres todos, que proporciona a todos la vida y la existencia, unificador, motor y colono de todo [...] retiene en sí mismo los reflejos de todas las cosas naturales y artificiales, así como de cualquier conversación, y como si de un espejo divino se tratase»[89]. Pero no basta con esto: hay que leer todo el capítulo VI para que aprendamos por qué el aire entra por los poros, refleja los acontecimientos que ha conocido, causa los sueños y transmite los pensamientos. Ya tenemos bastante para adentrarnos en los hallazgos de Federico, sin necesidad de indagar por el valor de los vientos y del soplo, con los que el aire se asocia lógicamente[90].

Resulta sorprendente leer cómo García Lorca ha descubierto en el aire esa morada intermedia entre el cielo y la tierra de que hablan los chinos y los hindúes[91], porque para él, una veces viene a ser el sustento del cielo[92]; otras, los estratos inferiores bajo el humo[93], o la región donde el arco iris nace[94]. Con esta entidad independente, el aire viene a ser una especie de morada vital, transitable como los llanos de la tierra[95], con sus caminos[96] y sus recodos[97], con las escaleras que evocan motivos bíblicos y realidades terrenas[98]. García Lorca puebla esta morada con mil presencias humanizadas; más aún, el aire está poblado de criaturas[99] y él mismo es su propia criatura. De una parte, ha descubierto un mundo donde todas las cosas están en todas, lo que no es otro motivo que la doctrina de los pitagóricos que consideraban el mundo poblado de dioses, como si un espíritu superior le hubiera dotado de sus propias virtudes y hubiera alumbrado los *reclamos divinos* de Zoroastro, las *atracciones simbólicas* de Ginesio, las *vidas* y las *almas* de otros filósofos[100]. Entonces el aire no es otra cosa que el trasunto de la realidad terrena, con su plenitud y sus limitaciones. Y el aire, esa criatura que camina, que habla, que silba, que canta,[101] es el símbolo de la vida del hombre, encarnación de lo que el hombre es. Como una criatura vulnerable en el *Canto nocturno de los marineros andaluces* [¿1933-1934?]:

> De Sevilla a Carmona
> no hay un solo cuchillo.
> La media luna, corta,
> y el aire pasa, herido[102].

Si para San Martín el aire es el símbolo sensible de la vida invisible[103], poco cuesta do-

[89] *Podría haber algún eco de Cicerón, De natura deorum, l. 10. 26, Vid.* Filós presocr., *l. p. 71 y III, p. 26.*

[90] *Véase el capítulo XI del libro de Gaston Bachelard.* L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, *París, 1943.*

[91] *Chevalier-Gheerbrant, s.v.* air. *Sobre el* aire *en Federico, Vid. Huber, op. cit., p. 65-79.*

[92] *«El cielo flota sobre el aire/ como una inmensa flor de loto»* (Segundo aniversario, *apud* Canciones, *p. 397).*

[93] *«El aire cristaliza bajo el humo»* (De otro modo, *ib., p. 415).*

[94] *«El aire,/ preñado de arcos iris»* (Suite de los espejos, *en los* Poemas sueltos, *p. 601).*

[95] *En la canción paralelística de* Yerma: *«Por el llano ya vino/ mi marido a cenar./ Las brisas que me entrega/ cubro con arrayán./ Por el* aire *ya viene/ mi marido a dormir./ Yo alhelíes rojos/ y él rojo alhelí» (II, páginas 1307 1308).*

[96] *«Si tú vinieras a verme/ por los senderos del aire»* (Remanso, canción final, *en las* Primeras canciones, *p. 347).*

[97] *«En los recodos del aire,/ cruje la aurora salobre»* (San Miguel, *en el* Romancero gitano, *p. 438); «las últimas curvas del aire» (Oda al rey de Harlem, en* Poeta en Nueva York, *p. 478).*

[98] *«Ya San Cristóbal en el aire/ por una escalda subía»* (San Gabriel, *ib., p. 444).*

[99] *«Si no son los pájaros/ cubiertos de ceniza./ si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,/ serán las delicadas criaturas del aire/ que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible»* (Panorama ciego de Nueva York, *en* Poeta de Nueva York, *p. 494).*

[100] *Cornelio Agripa, cap. XIV.*

[101] *«Los acentos del aire» (p. 203), «Dime/ si el aire te lo dice» (p. 408), «El aire multiplica los trinos» (p. 597), «el aire llora» (p. 1404).*

[102] Poemas sueltos, *páginas 641-642.*

[103] *Vid. Miguel García-Posada,* Lorca: interpretación de poeta en Nueva York. *Madrid, 1981, páginas 116-119.*

tarlo de atributos que pertenecen a la vida [104] o sentirlo como criatura apasionada. Bastaría recordar el hermoso romance que tiene por estribillo «Arbolé arbolé/ seco y verdé»; desde el inicio hasta el fin, el principio elemental se ha personificado en una criatura que encarna lo que se consideran atributos activos y masculinos, como los del fuego [105]. Pero situémonos en la teoría de los alquimistas: si cada uno de los elementos posee dos cualidades específicas, el aire que es húmedo y caliente, coincidirá con el fuego en el ardor (el fuego es caliente y seco) y con el agua en su humedad (el agua es húmeda y fría), con lo que en la personificación de García Lorca el aire de su poema es caliente y húmedo o, con palabras reducidas a motivos que sabemos, ardiente y fecundador, [106] tal y como hemos tenido ocasión de expresar. Sin querer, el poeta ha acertado, y su antropomorfismo ha coincidido con lo que las ciencias ocultas había señalado y con lo que Platón había instaurado en el mundo de la teoría: el aire recibe dos cualidades del fuego, la volatilidad y el movimiento, y resulta ser dos veces más penetrable que el agua, tres veces más volátil y cuatro más móvil [107], con lo que uniendo alquimistas y platónicos tendríamos el aire como elemento masculino, ardiente, genesíaco, ingrávido, deslizante y versátil. El retrato es perfecto y conviene prodigiosamente con lo que el poeta había dejado escrito por los años de 1921 a 1924.

La niña de bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.

Contra este amante apasionado poco pueden los jinetes señoriales, los torerillos bien plantados o el joven soñador:

La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna,
con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura [108].

Pero las humanizaciones que García Lorca dispone acaban en un término fatal e ineluctable: la muerte. Simulado o patente es el mismo temor que acompaña a su obra toda. El aire es una presencia homicida [109], el vigía insobornable en el velorio de la fragua [110], la mortaja [111]. Después, ya, el aire o la muerte [112].

Creo que la grandeza —una de las grandezas— de García Lorca es haber vuelto hacia esa alma colectiva que silenciosamente reposa en el fondo de nuestra cultura. No ha hecho de su obra un conjunto de experiencias comunicables, sino la captación de los mitos escondidos tras las cosas, y que nos pertenecen, y a los que —gracias a él— volvemos a poseer [113].

[104] *Chevalier Gheerbrant, s.v.* air, *p. 32.*

[105] *«Por tu amor me duele el aire,/ el corazón/ y el sombrero»* (La oración de las rosas, *en los* Poemas sueltos, *p. 580).*

[106] *Cornelio Agripa, capítulo III.*

[108] *Páginas 381-382. Más personificaciones en el* Nocturno del hueco (Poeta en Nueva York, *p. 507),* Ruina *(id., p.* La sangre derramada (Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, *p. 540).* Cuerpo presente *(id., p. 543),* Bodas de sangre *(III, p. 1294).*

[109] *«El aire va llegando duro, con doble filo»* («Bodas de sangre» *III, p. 1251).*

[110] Romance de la luna, luna, *en el* Romancero gitano, *p. 426.*

[111] Así que pasen cinco años, *III, p. 1127 y 1129.*

[112] *«Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuestas al aire o la muerte»* (Así que pasen cinco años, *p. 1053). Cfr. García-Posada, op. cit., páginas 133-138.*

[113] *Pueden ponerse en colación mis ideas con las que expone. A.E. Jensen en* Töten als kuturgeschichtliche Erscheinung (Myth, Mensch und Umwelt, *ya cit., p. 33).*

El poeta ha acertado con unas vetas ocultas y ha encontrado unos principios esotéricos que nosotros podemos documentar. No quiere esto decir que proceda a ciegas y que las cosas ocurran por fortuito azar. Tampoco que para escribir García Lorca se pertrechara de todos estos autores con los que voy punteando mi análisis. Algo más simple y algo más complicado.

En poesía la palabra repristina sus valores por un acto intuitivo: la lengua se ha ido desgastando y el creador reacuña los sentidos. Y resulta que descubre algo que milenios atrás había descubierto otras gentes; es decir, al escudriñar significados encuentra el étimo espiritual del hombre [114] y su hallazgo con esas cosas que ignora, pero que estaban latentes, como ocultos Guadianas que reafloran milenios después de abandonar el borboteo de Ruidera. Pero, añadamos, no son palos de ciego los que han alumbrado el acierto. Mariana Pineda siente la proximidad de la muerte y dice tan sólo esto:

> [...] el mundo se me acerca,
> las piedras, el agua, el aire.

En nuestro lenguaje tierra, agua, aire. ¿Casualidad? [115] Tampoco casualidad que en la enumeración falte el fuego, porque el fuego no cuenta en el momento en que la mujer, «palidísima», se despide «con un espléndido traje blanco», pero el poeta acierta siempre. Mariana lo ha dicho en una escena increíble:

> *Mariana* ... si pudiera
> quedarme aquí, en el Beaterio
> para siempre.
> *Carmen* ¡Qué contentas
> nos pondríamos!
> *Mariana* ¡No puedo!
> *Carmen* ¿Por qué?
> *Mariana* Porque ya estoy muerta [116].

El fuego sobra. Pero, ¿sobra? Parece lógico que García Lorca hubiera pensado en los elementos, pues de otro modo no los hubiera enumerado, pero ha creído que, cuanto de pasión hay en las llamas, sobraba en el momento de la total renuncia. Parece lógico. Pero, hasta en lo que es ilógico, el verdadero poeta acierta siempre, y evoco los versos de Tito Lucrecio Caro:

> Nec tamen haec simplex nobis natura putanda est.
> Tenuis enim quaedam moribundos deserit aura
> mixta uapore, uapor trahit aera secum,
> nec calor este quisquam cui non sit mixtus et aer;
> rara quod eius enim constat natura, necessest
> aeris inter eum primorida multa moueri [117].

[114] *De las teorías freudianas se ha dicho que son la etimología de las manifestaciones psíquicas Karl Abreham.* Psicoanalisi del mito *(trad. M. Merola). Roma, 1971, p. 107. Léase el ensayo* Símbolo y silencio *que se incluye en el libro de Furio Jesi,* Literatura y mito *(trad. A. Pigrau). Barcelona, 1972.*

[115] *En una situación muy circunstancial, el poeta echaría mano del recurso de los elementos. Tras el estreno de* Mariana Pineda *en Granada (26.IV.1929), Federico y Margarita Xirgu fueron objeto de un homenaje: el poeta elogió a la actriz con estas palabras: «Es la actriz que rompe la monotonía de las candilejas con* aires *renovadores y arroja puñados de* fuego *y jarras de* agua *fría a los públicos adormecidos» (Antonina Rodrigo,* Margarita Xirgu y su teatro. *Barcelona, 1974).*

[116] Mariana Pineda, *III, p. 865.*

[117] *Libro III, vv. 231-236. («Mas no debe pensarse que esta naturaleza es simple. Efectivamente, los moribundos exhalan una especie de aura tenue mezclada de calor, y el calor implica aire, ya que no existe ninguna clase de calor que no esté mezclado con un poco de aire, pues la misma ligereza de su sustancia exige que estén mezclados con ella misma principios de aire en movimiento»).*

No hace el poeta teorías de ordenación lógicas, sino que intuye. Su acierto está en dar con los manaderos de la expresión; recurre, como siempre, a las connotaciones que le abren caminos inesperados [118], y vemos ahora que muchos de esos caminos son los que el hombre buscó un día y los hombre, después, transitaron. La poesía se convierte en una gran connotación y el contenido de las palabras se destrivializa. Y, una vez más, acertamos en el descubrimiento.

Final

Acabo de hablar de intuición. No es otra cosa que el acierto para encontar lo que está oculto o, si se quiere, capacidad para crear originalmente lo que de otro modo serían bienes de propios. García Lorca ha puesto en juego esa imaginación necesaria para lograr los hallazgos, pues si no sus palabras serían triviales y no harían otra cosa que reiterar senderos ya trillados. Pero su poesía destrivializa los usos y saca a la luz tesoros que el paso del tiempo había sepultado bajo estratos enmudecedores. O si quisiéramos decirlo con palabras de Paul Eluard, «le poète est celui qui inspire bien plus qu'il est inspiré [119]. La definición nos vale para Lorca: leerle es recibir inspiración; aparte queda que él la tuviera, pues de no haberla tenido para poco nos serviría su obra. Inspira para que busquemos ese mundo oculto que hay tras las palabras y que convierte, al poeta, en el extraño zahorí que denuncia metales o, por emplear términos que más de una vez hemos usado, el alquimista que transmuta la materia para descubrir los secretos de cuantas cosas existen. Y esto es lo que hemos comprobado una y otra vez: tras la apariencia falaz, subyace la esencia [120]. Esa verdad que buscamos para entender la creación y entendernos con ella. Pero no podemos desdeñar dos cosas: cada hombre es producto de su cultura y el poeta procede por fucilazos de luz y no por oscuras meditaciones. Entonces hemos de pensar que lo que hay tras fuego, tierra, agua, aire, es lo que para nosotros fueron depositando los millones de hombres que nos precedieron y al reducir todo ello a una apretada síntesis que sirve para caracterizarlos, resulta que encontramos unos valores que un día fueron motivos triviales y que, al perderse la esencia de los mitos, desaparecieron del comercio cotidiano. Y el poeta reaflora valores, los selecciona e incluso los convierte en centros de una constelación de satélites. De cuanto significó el *fuego*, Lorca selecciona el valor que se manifiesta como pasión, que en su personal interpretación es la pasión erótica, no importa ahora de qué sentido; la *tierra* es el principio pasivo en la generación, que se mezcla en creación genesíaca con agua, sangre y, de nuevo en deliberada interpretación, la vida sexual que adquiere violentas manifestaciones; el *agua* reitera valores de fecundidad que, fatalmente llevan a una llamada a los deseos sexuales; el *aire*, como el fuego, vuelve a ser la violencia de la búsqueda carnal. Esta sería una simplificación extrema, pero la pasión erótica no es en Lorca el simple deseo de las satisfacciones, sino que —dramáticamente— son los caminos que llevan a la desesperación o a la muerte. Entonces nacen sus grandes tragedias en las que todos los elementos concitan la idea de la destrucción. Y si la pasión sexual era el denominador oculto bajo las formas primordiales, todos los problemas suscitados resuelven su incógnita con la destrucción total. Pero cada una de estas celdillas en que se oculta la realidad no puede comunicarse con los otros cuando los

[118] *Sin agotar las referencias:* aire del amor *(256)*, blanco del arco iris *(359)*, cálido *(326)*, conmovido *(452)*, cuajado *(1092)*, débil *(638)*, (definitivo) *(622)*, dudoso *(1415)*, dulzón *(179)*, duro *(304, 518)*, frío *(452)*, fuerte *(527)*, gris *(297)*, helado *(851)*, oblicuo *(644)*, oscuro *(1043, 1100, 1233)*, rizado *(464)*, sonoro *(589)*, sonrosado *(379)*, tartamudo *(403)*, tibio *(183)*.

[119] Ralentir Travaux, Préface, *en colaboración con A. Breton y R. Char. Editions Surréalistes, 1930.*

[120] *Según G. Gugliemi, partiendo de Saussure, los significados lingüísticos tienden a configurarse como míticos* (La literatura como sistema y como función. *(Trad. F. Serra), Barcelona, 1972, p. 9)*.

hados se han cumplido; la muerte es el aniquilamiento que impide la resurrección en la que creyeron los viejos pensadores [121]. Esto hace que tras cualquier suerte de apariencia descubramos la hondura de un pesimismo transcendido, dolor y tristeza de ser hombre. Vicente Aleixandre lo dijo bellamente:

> Yo gusto a veces de evocar a solas otro Federico, una imagen suya que no todos han visto: al noble Federico de la tristeza, al hombre de soledad y pasión [...] «¿qué te duele, hijo?», parecía preguntarle la luna. «Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás, que son uno conmigo» [122]

Y esa es la originalidad de Lorca: bajo «la dura guadaña de las alegorías» [123] había un corazón herido [124]. Por eso no podemos buscar una teoría lógica, aunque las líneas maestras bien claramente se han denunciado. Es posible que hubiera contradicción [125], como al decir que «el aire es inmortal» [126], pero esta era una apariencia falaz: el aire es la muerte («amor de mis entrañas, viva muerte») y sólo es eterna la muerte, como acertó —otra vez los mismos ecos— la voz de Lucrecio en unos versos impresionantes

> Posteragne in dubios fortunam quam uehal aetas,
> quidue ferat nobis casus, quiue exitus instet.
> Nec prorsum uitam ducendo demimus hilum
> tempore de mortis, nec delibare ualemus,
> quo minus esse diu possimus forte perempti.
> Proinde licet quotuis uiuendo condere saecla;
> mors aeterna tamen nihilo minus illa manebit,
> nec minus ille diu iam non erit, ex hodierno
> lumine qui finem uitai fecit, et ille,
> mensibus atque annis qui multis occidit ante [127].

Pero de los usos que García Lorca hace de esos elementos no creo que podamos obtener otros resultados para caracterizar su poesía [128]. Voy a tomar como referencia los siguientes datos:

	Poesía	*Teatro*	*Total*	*Proporción*
Fuego [129]	**64**	**28**	92	12,2
Tierra	**86**	65	151	**20**
Agua	**199**	118	317	**42,1**
Aire	**106**	88	194	**25.5**

[121] *Lucrecio (I, 263 264): «nec ullam/ rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena».*

[122] *En las Obras completas, que vengo citando, p. 1830.*

[123] Oda a Salvador Dalí *(1926), p. 622.*

[124] *Creo que es acertado André Belamich cuando ve en Lorca un espíritu atormentado* (Introducción *a las* Oeuvres complètes. *París, 1981, páginas XIII XVII).*

[125] El poeta pide a su amor que le escriba, *p. 640.*

[126] *Por supuesto, existen contradiciones para cuanto vengo diciendo, vid. Miguel García-Posada, op. cit., páginas 108-110.*

[127] *«Estamos siempre en la incertidumbre de la fortuna que nos deparará el porvenir, de los tornadizos acasos de la suerte, y del final que nos aguarda. Ni alargando la vida disminuimos un punto la duración de la muerte, ni está en nuestra mano tomar sólo una pequeña porción para poder estar menos tiempo náufragos al azar. De manera que, puedes vivir todos los siglos que quieras, que, a pesar de eso, la muerte seguirá siendo eterna, y, el que encontró la muerte en el sol de hoy, estará en la eternidad el mismo tiempo, que el que murió hace ya muchos meses o muchos años» (III, 1085-1094).*

[128] *Extraigo los datos de Alice M. Pollin, Daniel C. Weinberger y Philip H. Smith, Jr.,* A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca. *Cornell University Press, Ithaca-London, 1975.*

[129] *Incluyo también la forma del plural.*

Es sabido que los elementos primordiales se ordenan en grupos: los que representan los valores activos o masculinos (fuego y aire) y los que representan los pasivos o femeninos (tierra y agua). No puede establecerse una preferencia por cualquiera de los grupos, pues el orden viene a ser masculino-femenino — femenino-masculino, bien que, en los resultados totales, los valores pasivos salgan ganadores porque la proporción en que aparece el *agua* sea de abrumadora distancia con respecto a los demás. No me atrevo a sacar otras conclusiones pues no me parecen convenientes, ni siquiera pensando en el carácter femenino dominante entre las grandes tragedias del dramaturgo *(Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba)* ya que el *agua* lo es también en la poesía lírica. Tal vez considerando cada uno de esos elementos en su individualidad, pudiéramos pensar en lo que el *agua* es en esta producción, con lo que significa también en el mundo de presocráticos y en el los alquimistas [130], y lo que explica ese mundo oculto que García Lorca ha desvelado. Más aún, si Saturno y Mercurio son los planetas acuosos estaríamos en trance de apoyar la tragedia en que tantas veces el agua se incardina, por cuanto Saturno es el planeta maléfico, cuya triste luz evoca las penas de la vida nominadoras del *complejo saturniano,* que conduce a la exasperación y al pesimismo, a la melancolía y al deseo de morir. Mientras que Mercurio, entre los alquimistas sería la vuelta a un estado indiferenciado que, en algunas tradiciones occidentales, representa la semilla femenina que, unida al azufre o masculina, genera todos los metales [131]. Pero no merece la pena divagar, pues las interpretaciones opuestas no faltan. Quedémos con lo que parece más seguro y tengamos por bueno lo que nos ha servido para aclarar las cosas y lo que aparenta tener inequívocas correspondencias. El resto es de incierta computación [132].

El poeta ha inventado sus criaturas, los poemas (sean líricos o dramáticos), y ha utilizado palabras. Pero la criatura no es la palabra, sino el texto entero. Allí donde la palabra significa lo que debe significar, ni en un estado fósil, ni en la vaguedad delicuescente. Justo y sólo lo que es. Entonces el poeta ha creado su obra y ha recreado el mundo mítico de su cultura [133]. A sabiendas o ignorándolo, pero nos ha dejado el testimonio de su confesión. Y, a través de unos caminos en los que la deliberación se entrevera con el azar, nos ha transmitido su mensaje y nos ha transmitido otros mensajes. Heidegger habló de la *poesía que piensa* [134] y que podría ser —dentro de su filosofía— la *poesía que hace pensar;* acaso no

[130] *Aristóteles explica a Tales de Mileto: «Debe haber, pues, alguna naturaleza única o múltiple a partir de la cual se generan las demás cosas, conservándose ella. No todos dicen lo mismo sobre el número y la especie de tal principio, sino que Tales, quien inició semejante filosofía, sostiene que es el agua [...] tal vez llegó a esta concepción tras observar que todas las cosas tienen un alimento húmedo y que el calor se produce y se mantiene en la humedad [...] Por eso llegó a esta concepción y también porque todas las simientes son de naturaleza húmeda y el agua es el principio natural de las cosas húmedas»* (Filós. presocr., *I, p. 67). Referencias a Tales, en ese mismo volumen, páginas 69-71.*

[131] *Chevalier Gheebrant, s.v.* Saturne, Mercure. *Vid. Joseph Campbell,* The Marks of God. Creative Mythology *(4ª edic.) Nueva York, 1972, páginas 169-70. En estas páginas se estudia el valor de los planetas, según la doctrina de los alquimistas y los análisis de Jung. Este autor dedica una singulares páginas a la doctrina de los alquimistas, según Rabi Simeon ben Cantara que, en un manuscrito sin fecha del Museo Británico, muestra algunos procesos de los que comento en el texto (páginas 278-281).*

[132] *Cfr. Eliade,* Mito e realtà, *p. 16.*

[133] *No hay que olvidar la función del subconciente en muchas de estas asunciones, incluso del subconciente colectivo (vid. Carl G. Jung.* El hombre y sus símbolos, *trad. L. Escolar. Barcelona, 1977). Vid. también Mario Petrucciani,* Segnali e archetipi della poesia. *Milano, 1974, p. 91 y siguientes, y Gaston Bachelard,* La poëtique de la rêverie. *París, 1974, páginas 26 y siguientes. Cuanto digo en el texto se relaciona con ciertas ideas de los antropólogos: cada hombre es una síntesis del Hombre y cada sociedad lo es de la Sociedad (cfr. George Devéreux,* Fantasy and Symbol as Dimensions of Reality, *en «Fantasy and Symbol. Studies in Anthropological Interpretation. Essais in Honour of George Devereux». Londres, 1979, p. 23). La aplicación del psicoanálisis en la obra de Federico se lleva a cabo por Carlos Feal Deibe.* Eros y Lorca. *Barcelona, 1973.*

[134] Vom Wesen der Wahrheit, *apud* Wegmarken. *Frankfurt a. M., 1967, p. 73.*

haya que deslindar demasiado dos ámbitos que no son insolidarios, sino que se complementan. Problemas de fondo y de forma, que si en poesía deben manifestarse por ser problemas de forma, no es necesario decir que también quedan condicionados por ese sustrato oculto que hemos tratado de encontrar. Tal vez sea éste el destino de la poesía: decir más de lo que el creador quiso. [135] Pero, tal vez sea éste el destino de la crítica: descubrir las lecturas que yacen bajo la superficie de los palimpsestos [136].

Manuel Alvar

Indómito. **Fotografía de Pedro Raota**

[135] *Como dijo Bachelard, en la obra citada dos notas antes, es el* rêveur de monde *(p. 148).*

[136] *Un anticipo de estas páginas fue la conferencia que, con el mismo título dí en la «Asociación de Escritores y Artistas Españoles», dentro del marco de Homenaje Nacional a los poetas A. Machado, F. García Lorca y M. Hernández (16 de octubre de 1985).*