

Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca

Manuel Antonio Arango*

Resumen: el autor quiere señalar la significación mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca, mostrando en diferentes formas la interpretación mítica de la prehistoria que el poeta se propuso expresar a través de toda su obra, partiendo del análisis socio-cultural tradicional, señalando el símbolo tanto en el valor histórico como en la intrahistoria. Se quiere sugerir el enfoque simbólico y mítico que Federico García Lorca da a temas y detalles esenciales del mundo real de los gitanos.

Palabras clave: mito, historia, símbolos, intrahistoria, civilizaciones antiguas, sociedades.

Abstract: The author highlights the mythical significance of the archaic cultures contained in the words of Federico García Lorca and the poets' mythical interpretation of pre-history, using a traditional socio-cultural analysis. The author also highlights symbols, in terms of their historic value and in terms of their intrahistory, and the symbolic and mythical focus of the Federico García Lorca accords to various themes and details of the real world of the Gypsies.

Key words: Myth, history, symbols, intrahistory, ancient civilizations, societies.

Résumé : l'auteur veut souligner la signification mitique des cultures archaïques dans l'œuvre de Federico García Lorca, tout en montrant de diverses manières, l'interprétation mitique de la préhistoire que le poète a voulu exprimer a travers son œuvre. Il le fait à partir de l'analyse socio culturel traditionnel, et signale le symbole aussi sur son valeur historique que intrahistorique. On suggère l'approche mythique et symbolique que Federico Garcia Lorca donne aux thèmes et aux détails essentielles du monde réel des Gitans.

Mots clés : mythe, histoire, symboles, intrahistoire, ancien civilisations, sociétés.

* Doctor de La Universidad de París y Doctor de la UNED Madrid (España). Profesor de la Universidad Laurentienne, Notario (Canadá), 44 Seaboard ate, Whitby, Ontario, Canadá, LIN 9P3. marango34@hotmail.com

Recibido: 2007- 07 - 16
Aprobado: 2007 - 10 - 22

“Vivir” los mitos implica una experiencia verdaderamente religiosa, puesto que se distingue la experiencia ordinaria de la vida cotidiana. Esa vivencia reactualiza acontecimientos exaltantes, significativos; el artista deja de existir en el mundo de todos los días y penetra en un universo transfigurado, auroral.

Mircea Eliade

El mito

Todo mito posee, como hecho real, un fenómeno cualquiera, a menudo ligado a un hecho histórico o fabuloso. Los mitos se desarrollan sobre un plan diacrónico, aunque a veces presentan dimensiones sincrónicas. El mito es abstracto, pero esta abstracción proviene de la realidad psicológica del espíritu colectivo, que parte de hechos de la naturaleza, dando por resultado una estructura armonizada. Según Levi-Strauss, el mito es algo que narra una historia. Es una anécdota. A diferencia de la poesía, en la que la palabra del individuo es importante, en el mito lo que importa es la historia, no la palabra. De modo que los mitos, según Levi-Strauss, “a diferencia de los poemas, se deja traducir bien”¹.

De acuerdo con el concepto de Levi-Strauss, los mitos son ante todo narraciones donde los hechos y los detalles de la historia son importantes. Los mitos están sujetos a nuevas interpretaciones, es decir, ellos pueden ser contados de maneras diferentes sin que el narrador emplee necesariamente las mismas palabras cada vez; las palabras pueden cambiar.

El mito es una realidad compleja que puede ser abordada e interpretada desde diferentes perspectivas.

1 Según Levi-Strauss, el mito refleja dos realidades: una realidad social porque crea relaciones estrechas entre los diversos aspectos culturales de la vida social, y los códigos culturales, y una realidad natural que refleja los principios fundamentales del espíritu. C. Levi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, París, 1958, p. 232.

El mito cuenta una historia sagrada, relata un hecho o un lugar en tiempos fabulosos del comienzo. Los personajes míticos son seres sobrenaturales, y generalmente los mitos son considerados como una historia sagrada y una historia “verdadera”.

Levi-Strauss explica las contradicciones entre la naturaleza y la cultura, y se funda sobre la teoría del totemismo, dando un gran valor a la interacción fundamental entre la naturaleza y la cultura en el mundo. Para Sigmund Freud, el sueño y el mito desempeñan precisamente el mismo papel; ambos son deterministas. Levi-Strauss ve la naturaleza de manera abstracta y Freud la considera como parte del inconsciente y del instinto.

Para explicar el empleo del mito mencionaremos dos tipos de mitos: el auténtico y el técnico, es decir no auténtico. El mito auténtico es el que aparece espontáneamente de lo más profundo de la psique, que proviene del inconsciente y llega hasta el valor colectivo. Es aquel al cual se refiere Martín Buber y que denomina “estado de vigilia”, al cual se refiere un fragmento de Heráclito: “los que están despiertos tienen (en contraposición a los que duermen) un único cosmos en común, un único mundo del cual participan todos conjuntamente”². En contraposición, el mito técnico o deformado es el que evoca intencionalmente el hombre para fines determinados, habitualmente políticos, pues los términos a que se refieren son determinados por un grupo social. El mito auténtico evoca imágenes que parten de la psique colectiva. Si el inconsciente es esencialmente colectivo, se mantiene un equilibrio en la psique humana cuando está en relación con la conciencia en “estado de vigilia”.

2 M. Buber clasifica los mitos en auténticos y deformados, los primeros parten de la psique colectiva, y los segundos son evocaciones intencionales generalmente políticas, que son utilizados por grupos políticos. M. Buber, “La vitta Della comunita”, en *Tiempo presente*, V, 1960, p. 5.

Es importante notar la diferencia entre los mitos que parten de historias verdaderas y las fábulas o cuentos llamados historias falsas. Los mitos ligados a las historias verdaderas tratan del origen del mundo; los personajes son generalmente divinos, sobrenaturales, celestes o australes.

En efecto, los mitos relatan no solamente el origen del mundo, de animales, de plantas y del hombre, sino también los hechos primordiales que han precedido la prehistoria o la historia.

Los mitos literarios se presentan simultáneamente como sistemas de relaciones abstractas y son diferentes de los que se encuentran en las obras de arte. Tanto en el mito como en el totemismo, la naturaleza permite estructurar la cultura en el espíritu del hombre. "El mito recorre el mismo camino pero en otro sentido: utiliza una estructura para producir un objeto absoluto que ofrezca el aspecto de conjunto de acontecimientos (puesto que todo mito cuenta una historia). El arte procede, pues, a partir de un conjunto: objeto + acontecimiento y se lanza al descubrimiento de su estructura; el mito parte de una estructura por medio de la cual comprende la construcción de un conjunto (objeto + acontecimiento)"³.

Los mitos en la vida de las civilizaciones primitivas tienen una expresión verdadera, más grande y más rica sobre el plan semántico, que determina la actividad de la comunidad y el destino religioso de seres que constituyen el conjunto de la sociedad.

Mito e intrahistoria

Este trabajo pretende hacer un análisis de la significación mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca, buscando la interpretación mítica de la prehistoria que el poeta se propuso expresar. Para nuestra investi-

gación tomamos los mitos como punto de partida, en su significación socio-cultural tradicional e histórica, los que luego se aplican al valor contextual de la obra, desde una perspectiva mítica y del valor expresivo.

En nuestro estudio analizaremos los elementos ligados a los mitos y a los arquetipos teniendo en cuenta el aspecto intrahistórico⁴ que el poeta tiene del valor de la aplicación de los símbolos. El fenómeno mítico y arquetípico está a menudo presente en la obra de Federico García Lorca. El mito y el arquetipo representan una realidad cultural muy compleja, que puede ser interpretada según diferentes perspectivas. La conciencia mítica está estructurada en función de la distancia entre el hombre y el mundo. Ella responde a una función vital de la historia. Según Gustavo Correa, este fenómeno se explica como una objetividad natural, propia del mito; no se opone a las funciones de la conciencia, y permite la creación de una estructura de imágenes evocada cuando hay un equilibrio "humanista" entre la conciencia y la inconsciencia:

La permanente transformación de la realidad en un mundo de sostenida traslación metafórica. La presencia continua de ciertos símbolos arquetípicos se revelan con la cristalización de un caudal poderoso de energía poética con arraigue en formas espirituales de milenaria procedencia. Se destaca así el Mito como el catalizador vasto y soterrano de esta poesía. El mito da impulso al arranque inicial de la inspiración, y señala las rutas funcionales en la final organización de la materia poética. El mito preside la estructuración de la metáfora y da la tónica a una visión general del universo. El mito constituye, pues, la peculiar dimensión semántica de esta poesía⁵.

Partiendo de un hecho antropológico, podemos formarnos una idea clara de hasta qué punto el individuo está ligado a diferentes medios de expresión cuando se trata de comuni-

3 Levi-Strauss considera que los mitos en la literatura son sistemas de relaciones abstractas que difieren de las obras de arte. C. Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 49.

4 "Intrahistoria", voz introducida por el escritor español Miguel de Unamuno para designar la vida tradicional que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible.

5 Gustavo Correa analiza el mito como algo arraigado a una tradición milenaria, que se repite en arquetipos en la poesía de Federico García Lorca. Gustavo Correa, *La poesía mítica de F. G. Lorca*, Madrid, Gredos, 1970, p. 11.

carse con sus semejantes acerca de la realidad accesible a la experiencia. A Jensen analiza la relación entre la planta, el animal y el hombre, relación que constituye el contenido de muchas plasmaciones culturales entre los pueblos primitivos⁶.

Juan E. Cirlot considera que la significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, dada la circunstancia de que se une lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo causal a lo casual, lo ordenado a lo desordenado⁷.

La persistente inclinación mítica en la obra de Federico García Lorca surge como influjo del sentido de la vida y del concepto de las manifestaciones de ésta en su nativa Andalucía, donde cada planta y cada animal significan algo especial para el gitano y el campesino.

Claude Lévi-Strauss, en su análisis estructural del mito, señala que “mythical thought always progresses from awareness of oppositions toward their resolution”⁸. Este mismo sistema permanece evidente a través de las categorías míticas en algunos poemas del *Romancero Gitano*.

Mito e intrahistoria en el romancero gitano

A manera de ejemplo mítico en la obra de García Lorca se toma la poesía “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, a fin de señalar que la mayoría de los romances del *Romancero Gitano* parten de una base anecdótica de la vida cotidiana del pueblo andaluz.

El mundo de la anécdota vital del pueblo gitano tiene un gran sentido dentro de sus poemas, pero esa anécdota gira en torno a una textura fabulosa que es de procedencia mítica.

El mito de la raza calé se desarrolla en el poema “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, poema que nos cuenta el viaje de este personaje por el camino de Sevilla. Desde las primeras líneas se va caracterizando la figura de Antoñito quien es “hijo y nieto de Camborios”, y que “va con una vara de mimbre” y es “Moreno de verde luna”. Luego aparece la Guardia Civil, figura trágica y negra para el gitano andaluz, que le captura y de regreso Antoñito viene sin “vara de mimbre entre los cinco tricornos”. El símbolo de la “vara de mimbre” está impregnado de viejos y tradicionales símbolos míticos comunes en el pueblo andaluz.

A fin de comprender más la base intrahistórica del poema, es necesario ir a la fuente del antiguo simbolismo mítico de “vara” y de “mimbre”. “Toda vara representa una línea recta que evoca las nociones de dirección y de intensidad. De ahí las formas derivadas o emparentadas: cetro real, bastón de mariscal, maza de guerra, vara de alcalde, batuta del director de orquesta”⁹.

Cada una de las varitas corrosas y flexibles que produce la mimbrera se le llama mimbre, vegetal al cual Jean Chevalier considera que:

L’oiser possède un caractère sacré de protection: Il accompagne les naissances miraculeuses. Selon les lacédémoniens, Diane aurait été trouvée dans une touffe d’osier; Osiris aurait bénéficié, chez les Égyptiens, du même privilège: Moïse fut découvert sur les eaux du Nil dans une corbeille d’osier. Le rôle principal du logos (Le verbe, le parole) apparait symbolisé, en Orient comme en Occident, d’une façon analogue par l’oiser et par la saule. La corbeille d’osier assure la protection¹⁰.

6 Ad Jensen, analizando la cultura de la tribu ekoi en Nigeria, llega a la conclusión de que en esta cultura existe una estrecha relación de parentesco entre los hombres y los árboles. Por tal razón, Jensen considera que no debemos sorprendernos “Si pensamos en las palabras de nuestros poetas, que hablan a menudo del grito de un árbol o de la identidad de un individuo con un árbol o con algún animal”. Ad Jensen, *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 37.

7 Para Cirlot, todas estas significaciones simbolistas justifica el vocablo Universo, pues intuye todo lo trascendente. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle (ed.), 1958, p. 17.

8 C. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, New York, Garden City, 1967, p. 221.

9 El simbolismo de la vara o bastón de mando tiene múltiples variantes para Cirlot, ob. cit.

10 Para J. Chevalier el mimbre contiene una simbología religiosa que tiene analogía con la aparición de Moisés en una canasta de mimbre, y la cual menciona el *Antiguo Testamento*. J. Chevalier, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1969.

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.

Antonio Torres Heredia
hijo y nieto de Camborios,
viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornos¹¹.

La primera estrofa está caracterizada por la “vara de mimbre” que se personifica en símbolo de protección, de aristocracia y de vitalidad. La segunda estrofa “viene sin vara de mimbre” señala que Antonio Torres Heredia ha perdido la protección mítica de la cual nos habla Chevalier. La vara es símbolo de poder. En un versículo de *Números*, en el momento de atravesar el desierto, el pueblo hebreo murmuraba contra Moisés e indirectamente contra Yahvé. El Señor le dice a Moisés: “vuelve la vara de Aarón al tabernáculo del testimonio, para que allí se conserve por señal de la rebeldía de los hijos de Israel, y cesen sus querellas contra mí, porque no mueran”¹².

Refiriéndose al proceso metonímico en el *Romancero Gitano*, Andre P. Debicki considera que:

la mayor parte de las veces establecen un fondo sobre el cual se funda el efecto de la metáfora; a veces se forma la base de las personificaciones y contribuyen al otorgar valor simbólico y mítico a un episodio; en otras constituyen el procedimiento central de un poema y gobiernan el efecto de sus correspondencias metafóricas. Representan una manera de anclar el texto en un plano y de desarrollarlo paulatinamente, a la vez que le permiten enfocar detalles y temas esenciales. Permiten a Lorca establecer aspectos simbólicos y míticos, contribuyendo a la sensación que produce el libro de encajar la realidad del mundo de los gitanos en esquemas universales¹³.

El héroe gitano del poema se convierte en un símbolo, entra en la categoría de lo que Aristóteles llamaba el “mito”, categoría en la que la historia colectiva se percibe en los actos de un destino individual que envuelve la intrahistoria que lleva en sus raíces la esencia de la raza gitana. Así, Antoñito Torres Heredia, figura épica en el poema, engendra un pasado y un presente del acontecer socio-histórico cultural de la vida del mito, del amor, del sueño, del dolor, de la alegría, de la tragedia y de la muerte en el mundo gitano, circunstancias que se dan líricamente en el *Romancero Gitano*, y en particular en el héroe inmortalizado por el poeta Federico García Lorca en el poema que tituló “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”¹⁴.

La luna bajo el aspecto mítico funeral

El hombre, identificado con el cosmos a través de diferentes símbolos terrestres, adquiere significaciones múltiples en virtud del fenómeno de la superconciencia¹⁵. Así, la luna, las estrellas y hasta el sol tienen un carácter cósmico en la poesía lorquiana que se remonta a lo folklórico y astrológico, al igual que gira en torno de una concepción mítica que rige con implacable inexorabilidad el destino humano.

La presencia de la luna principalmente, y en menor grado de las estrellas, el sol, el aire, la atmósfera y el cielo, nos revela en la poesía de Federico García Lorca una tradición astrológica y folklórica que marca una acción directa sobre la vida orgánica y vital del ritmo natural de las personas y los animales al igual que en la vegetación.

Se admite hoy generalmente, que los ritmos lunares se utilizaron antes que los solares para dar medida del tiempo. Mircea Eliade se-

11 F. García Lorca, “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, *Romancero Gitano*, en *Obras completas*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1969, p. 446.

12 *Antiguo testamento*, *Números*, XVII, 10.

13 A. P. Debicki considera que la mayor parte de las metáforas en el proceso metonímico en el *Romancero Gitano* tienen un valor simbólico y mítico en un episodio. A. P. Debicki, “Metonimia, metáfora y mito en el *Romancero Gitano*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 435, 436, Madrid, 1986, pp. 617-618.

14 Véase la conferencia sobre el *Romancero Gitano* leída por Manuel Antonio Arango L. en el X Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas, publicada por la Universidad de Barcelona. Actas del Congreso de AIH, tomo II, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1992.

15 Término utilizado en psiquiatría moderna para señalar la experiencia de la intrahistoria.

ñala la conexión de esta evidencia cósmica con el mito de la reacción y recreación periódica del universo. El papel regulador de la luna también se hace presente en la distribución del agua y de las lluvias, por lo que aparece tempranamente como mediadora entre la tierra y el cielo. La luna no sólo mide y determina los periodos, sino que también los unifica a través de su acción¹⁶.

En el conjunto simbólico de la obra de García Lorca la luna tiene una multiplicidad dentro de la significación en virtud de la variedad en sus manifestaciones, bien por su vinculación a algunos otros símbolos centrales, al igual que la función estructural que desempeña en gran número de sus poemas, dramas y prosa, lo mismo que por la conformación arquetípica y semántica que rodea el ambiente de su mundo poético.

Esta íntima vinculación lunar del poeta nos explica que tras este signo cósmico existe un mundo efectivo y, al mismo tiempo, nos sitúa frente a una visión del universo y del destino del ser humano.

En el "Romancero de la luna, luna", del *Romancero Gitano*, podemos observar la unión de lo popular, lo mítico y la muerte. La muerte del niño en la fragua tiene una base mítica: en un ambiente cósmico la luna desciende de los cielos para llevarse al niño de la mano, pero antes inicia una danza ritual de muerte con un estilo ceremonial.

La luna vino a la fragua
con su polizón de nardos¹⁷

Luego aparece la luna llena de encantos al igual que la maligna presencia:

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.

16 Mircea Eliade considera que los ritmos lunares fueron símbolos primitivos anteriores a los solares para obtener la medida del tiempo, además no sólo determina los periodos sino que los unifica.

17 El *Romancero Gitano* de F. G. Lorca es, sin equívocos, la obra del poeta granadino, en la cual nos transmite múltiples anécdotas unidas a un plano mítico y fabular.

Inmediatamente hallamos ya al niño bajo la influencia de la danza y, temeroso, clama a su compañera que huyan de los gitanos que se acercan.

Huye, luna, luna,
si vinieran los gitanos,
harían de tu corazón
collares y anillos blancos.

Rápidamente, dentro de una actitud ensoñadora, se intuyen trágicos presentimientos bajo la presencia de zumaya, ave andaluza, con la cual aparecen signos cósmicos que revelan un presagio de muerte:

¡Cómo canta la zumaya
ay cómo canta en el árbol!
por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

En la siguiente estrofa encontramos la muerte del niño bajo un rito funerario, donde los gitanos gritan en medio de un ambiente cósmico:

Dentro de la fragua lloran,
dando gritos los gitanos.
El aire la vela, vela,
el aire la está velando.

La muerte del niño está rodeada de una dimensión ritual eminentemente cósmica unida a la anécdota humana de matiz gitano, ligada a una expresión metafórica y rítmica que proporciona un sentido arcaico mítico de la luna. El simbolismo de la luna es muy amplio y complejo, representa en ocasiones un simbolismo mágico, una reflexión objetiva, una fantasía arbitraria o bien un símbolo de muerte. La luna crece, decrece y desaparece, su vida está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. Por tal razón, García Lorca asocia a la imaginación y a la fantasía poética, la visión funeral de la luna.

Para las religiones arcaicas la luna tiene interpretaciones muy amplias. Por ejemplo, un Tarot antiguo presenta la imagen de un arpista que, al claro de la luna, canta a una joven que

desata sus cabellos al borde de la ventana. Esta imagen alude al carácter de la muerte (y de la atracción tanática), mientras la muchacha es un símbolo indudable del ánima. Este arcano, en suma, pretende instruir sobre la “vía lunar” (intuición, imaginación, magia), distinta de la vía solar, y la luna está cargada así mismo de sentido negativo y fúnebre¹⁸. Los antiguos tenían diosas lunares: Istar, Hathor, Anaitis y Artemis. La luna deviene así “Señor de las mujeres”. Cuando tuvo prelación el patriarcado sobre el matriarcado, se dio carácter femenino a la luna y masculino al sol.

El papel regulador de la luna aparece también en la distribución del agua y de las lluvias. La luna unifica los periodos a través de su acción. Las culturas antiguas partían de la creencia mítica de que la etapa de la invisibilidad de la luna corresponde a la muerte del hombre: de ahí la creencia en algunas cultura de que los muertos van a la luna. En estas fórmulas tardías no es difícil descubrir los temas tradicionales: la luna como país de los muertos, la luna receptáculo generador de las almas.

La mitología de la luna en diferentes planos la hallamos en el “Romance sonámbulo” del *Romancero Gitano*:

Verde que te quiero verde.
bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ellas no pueden mirarlas.

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
sus ojos de fría plata.
Un carámbulo de luna
la sostiene sobre el agua¹⁹.

En el “Romance sonámbulo” la relación entre la luna y la gitana marca la atracción mágica de la muchacha por la luna que culmina con una final fusión señalada por una metáfora de tono impresionista: Un carámbulo de luna/ la sostiene sobre el agua.

En el libro *Poeta en Nueva York* la luna tiene una significación simbólica diferente. Dice el poeta:

Arriban palidecen
luces y yugulares.
Cuatro pezuñas tiemblan en el aire.

Que se entere la luna
y esa noche de rosas amarillas:
que ya se fue la vaca de ceniza.

Que ya se fue balando
por el derribo de los cielos yertos
donde meriendan muerte los borrachos.
 (“Vaca”).

Aquí la luna asume el perfil de una figura mitológica que el poeta compara con la vaca celeste de las concepciones míticas primitivas. El poema nos presenta la luna creciente (cuernos) en el momento de trasponer el horizonte de los tintes rojos de la aurora, este acontecimiento cósmico es visto como una muerte divinizada en una orgía ritual.

Krappe considera que es importante señalar el valor de los dioses lunares: Istar, Hathor, Anaitis. El hombre percibió, de antiguo, la relación existente entre la luna y las mareas: la conexión más extraña aún entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico de la mujer. Krappe, de quien tomamos estos datos cree que esta relación se debe, como creía Darwin, a que la vida animal se originó en el seno de las aguas, determinando un ritmo vital que duró millones de años. La luna deviene así “señor de las mujeres”²⁰.

18 La idea del viaje de la luna después de la muerte se ha conservado en culturas avanzadas (Grecia, India, Irán). El pitirismo impulsó la mitología lunar lo mismo que los demás astros celestes: sol, luna, vía láctea. Un tarot antiguo presenta la imagen de un arpista que, al claro de la luna, canta a una joven que desata sus cabellos al borde de la ventana. Esta imagen alude al carácter mortuorio de la luna, pues el arpista es un conocido símbolo de la muerte (y de atracción tanática) mientras la muchacha es un símbolo indudable del ánima. Cirlot, ob. cit., p. 274.

19 García Lorca, *Obras completas*, ob. cit., p. 432.

20 Krappe de quien tomamos estos datos cree que esta relación se debe, como creía Darwin, a que la vida animal se originó en el seno de las aguas, determinando un ritmo vital que duró millones de años. La luna deviene así “señor de las mujeres”. Krappe, *La génesis de los mitos*, París, 1952.

Uno de los poemas representativos de la unión cósmica sol-luna, lo hallamos en el poema "Adán", poema que nos sugiere el nacimiento del día como unión biológica sol-luna.

Árbol de sangre moja la mañana
por donde gime la recién parida.
Su voz deja cristales en la herida
y un gráfico de hueso en la ventana.

Mientras la luz viene fija y gana
blancas metas de fábula que olvida el
tumulto de venas en la huida
hacia el turbo frescor de la manzana.

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

Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra la luna de piedra sin semilla
Donde el niño de luz irá quemando.
(*Adán, Primeras Canciones*)

El sol y la luna, en el poema, representan dos amantes de cuyo amor ha nacido –el día– la luna, símbolo femenino, mientras que el sol se personifica en el símbolo masculino. El día, el hijo mítico de los dos símbolos cósmicos, es el portador de luz, y como tal la guía espiritual de humanidad; la luna en este poema se transforma en símbolo femenino, pues desempeña el papel de madre cósmica: bajo su influencia la naturaleza orgánica muestra el espectáculo de una renovación permanente; el día viene a ser la hija mítica de la pareja cósmica.

El libro *Poeta en Nueva York* es quizá la obra más llena de símbolos cósmicos en la cual la fecundidad de la luna por el sol aparece en aspecto negativo; también suelen la luna y el sol identificarse con la vaca y el toro y el día es el hijo simbólico.

La sangre como arquetipo de la religiosidad arcaica

En los niveles arcaicos de cultura, la religión mantiene un punto abierto hacia un mun-

do desconocido, éstos se hacen visibles al ser revelados por la mitología. Por tal razón, constituyen valores importantes dentro de las actividades humanas. En las sociedades donde el mito es algo vivo, el mundo "habla" al hombre, y al fin de concebir este lenguaje, se requiere la cabal interpretación de los símbolos.

García Lorca emplea el tema de la sangre con permanente obsesión, tanto en su poesía como en su teatro, pero esa sangre sentida y cantada por el poeta parte de una religiosidad mítica.

En las culturas arcaicas, el tema de la sangre tiene un valor importante. La sacralización, según una definición orgánica, está estructurada como sigue: vida, sangre, alma. En el *Antiguo Testamento*: "La sangre es el alma de la carne" (Levit. XVIII,II).

En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto de sacrificio. Todas las materias líquidas que los antiguos sacrificaban a los muertos, a los espíritus y a los dioses (leche, miel, vino) eran imágenes o antecedentes de la sangre, el más precioso don, facilitado por el cordero, el cerdo y el toro, y en las asiáticas, africanas y americanas por sacrificios humanos. El refrán de los árabes: "la sangre ha corrido, el peligro ha pasado", expresa sucintamente la idea central de todo sacrificio: el don aplaca las potencias y aparta otras mayores que podrían sobrevivir²¹.

La sangre no sólo se percibe a menudo como la principal vitalidad del mundo orgánico sino como potencia cósmica según los ritos arcaicos: con esta doble virtualidad está en relación el doble efecto, de repulsión y de atracción, que ella ejerce en la religiosidad arcaica: es la perenne ambivalencia de lo sagrado, que

21 J. E. Cirlot considera que la sangre que corresponde al color rojo tiene significados múltiples: "El Parsifal, de Chrestien de troyes es un caballero rojo". Le rodea un conjunto de imágenes escarlatas que transcribimos por su belleza y por su redundancia altamente expresiva: "Un bloque de mármol rojo flota sobre el agua y una espada está clavada en él". En relación con el mismo símbolo, Lévi traduce la siguiente frase: "Se hallaba revestido de un traje manchado de la guerra y el sacrificio". Cirlot, ob. cit., p. 371.

el historiador de las religiones encuentra constantemente en su camino²².

En el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, la elegía se concibe en forma paralela con los viejos ritos de sacrificio, los cuales seguían reglas que se aplicaban con fidelidad a sus víctimas. No solamente la sangre del toro constituye un rito de sacrificio sino la del torero también, quien a la vez se convierte en víctima sacrificada.

La segunda parte del poema se inicia con el estribillo ¡que no quiero verla!, el cual se repite seis veces consecutivamente y termina en la misma forma que empieza. Se refiere a que no quiere ver la sangre. Esa repetición se asimila a los ritos sangrientos de las antiguas generaciones.

¡Que no quiero verla!
dile a la luna que venga
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.
¡Que no quiero verla!

En este poema se percibe una estrecha relación con el Mitraísmo persa.

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestras.
(*La sangre derramada*).

El más sagrado momento del Mitraísmo es el instante cuando la sangre está alrededor del cuchillo. También García Lorca se asimila a la misma situación cuando el poema empieza a preparar la escena del chorro de sangre. Así, en la sección “La cogida y la muerte” el poeta exclama:

Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.

22 A. Álvarez de Miranda, refiriéndose a la concepción de Mircea Eliade de lo sagrado de la sangre en las culturas arcaicas, considera que la sangre es uno de los exponentes principales de la vida orgánica y está edificada en una triple ecuación: vida-sangre-alma. El valor numinoso de la sangre es una de las raíces de toda religiosidad basada en la sacralidad de la vida orgánica. A. Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963, p. 20.

Y luego en la sección: “La sangre derramada”, la sangre brota de chorro:

No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelva
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.

Su “triste lengua”, la cual ha absorbido la vida de Ignacio, está transformada dentro de la sangre que fluye a través del río Guadalquivir:

Y su sangre ya viene cantando:

Como una larga, oscura, triste lengua
junto al Guadalquivir de las estrellas.
(*La sangre derramada*).

El poeta, una vez que nos señala que el torero está bajo la tierra, quiere asimilar esa heroica muerte a la del sacrificio del animal, que se convierte en el Minotauro, mitad hombre y mitad toro:

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido
ya se acabó ¿Qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y ha puesto cabeza de oscuro minotauro.
(*Cuerpo presente*).

El barco granadino muestra el poder de la sangre cuando vierte del cuerpo, y toma la simbología cristiana utilizando el cáliz cuando exclama:

Que no hay cáliz que la contenga
(*La sangre derramada*).

El concepto de la sangre en la poesía lorquiana tiene quizás doble o triple vertiente. La sangre como visión religiosa arcaica, como visión cristiana y como aspecto mítico popular. De todas formas, Lorca une la visión por medio del amor, la muerte y la concepción antropológica.

El concepto del fluir de la sangre se une al sacrificio religioso sagrado de las culturas arcaicas, donde con su sangre se inmola a las víctimas voluntarias que se ofrecían para el holocausto. Así la sangre corría como el agua:

La sangre
corría
más fuerte que el agua.
(*Bodas I*).

O como si fuera una fuente:

“Es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo, una fuente que corre un minuto y nosotros nos ha costado años”.
(*Bodas de Sangre II*)

En el mundo de la gitanería también hallamos la misma temática:

Antoñito, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
(*Muerte de Antoñito el Camborio*).

La muerte simbólica está en ocasiones reforzada por el grito y por el número siete junto a la luna:

Siete gritos, siete sangres
siete adormideras dobles
quebraban opacas lunas
en los oscuros salones.
(*Muerto de amor*).

La luna, vista ahora poéticamente, tiene una significación doble. El espejo con su rica gama de significados se une al concepto astral para servir como tema poético.

Ese grito lo une el poeta al canto del gitano, que en el fondo lleva la tragedia. Ese triple uso del número siete trae un mundo lleno de significaciones en la tradición arcaica. El tres tiene significación lunar en virtud de las fases de la luna. El número siete tiene una gran significación para las viejas culturas semíticas lo mismo que el número que alude a las fases de la luna. El concepto de luna, grito y espejo se juntan para que el poeta exclame en la copla gitana:

Su grito fue terrible
se abría el azogue
de los espejos.
(*Retrato de Silverio Franconetti*).

Así vemos como García Lorca, a través de todos estos símbolos, intensifica la escena de la muerte, mientras al mismo tiempo nos señala un rico ritual religioso que da a la poesía una singular significación.

El mito a través de la concepción de la fecundidad en las religiones arcaicas

El tema de la fecundidad en la obra de Federico García Lorca es frecuente y se refleja especialmente a través de la acción dramática, acción ligada a la prehistoria. Así, las imágenes de la luz, del agua, del fuego, de la tierra, de los árboles, de las flores son de primaria importancia especialmente en los dramas de *Bodas de Sangre* y *Yerma*. Por ejemplo, el tema que abarca enteramente a *Yerma* está fundamentado en el mito de la creación cósmica y antropológica. Aquí la unión del matrimonio se basa en la creación de una nueva vida, donde esposo y esposa han complementado lo más representativo de la creación: *Yerma* es la madre-tierra y Juan es el dios fecundador. Así observamos en el tercer acto de *Yerma* lo siguiente: “Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra”. Esta sencilla frase envuelve una perfecta unidad de la concepción, unidad basada en una rica simbología que más adelante analizaremos.

En el drama *Yerma*, encontramos un diálogo entre marido y esposa en forma de canto que contiene una variada gama simbólica:

¡Qué grado de pena!
¡ay, qué puerta cerrada a la hermosura!
que pido un hijo que sufrir, y el aire
dalias de dormida luna.

Estos dos manantiales que yo tengo
de leche tibia son en la espesura
de mi carne dos pulsos de caballo
que hacen latir la rama de mi angustia.
¡Ay, pechos ciegos bajo el vestido!
¡ay, que dolor de sangre prisionera
me está clavando avispas en la nuca!
pero tú has de venir, amor, mi niño,
porque el agua da sol; la tierra, fruta,
y nuestros vientres guardan tiernos hijos,
como la nube lleva dulce lluvia.
(*Yerma*, Acto II).

Como considera Cirlot: la lluvia tiene un primer y evidente sentido de fertilización, relacionada con la vida y con el simbolismo general de las aguas. Aparte, y por la misma conexión, presenta un significado de purificación, no sólo por el valor del agua como "sustancia universal": agente mediador entre lo informal (gaseoso) y lo formal (sólido), admitido por todas las tradiciones, sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo²³.

Esta acción sugiere a gritos la necesidad de todo el ciclo vital: desde las nubes, al árbol con fruta. *Yerma* ve su misión como parte de este ciclo eterno, por tanto, concibe sus necesidades en el marco de un ciclo más amplio. Entiende su situación en términos de determinismo biológico. También aquí debemos recordar las descripciones del vientre de la mujer en *La casida tendida*.

Yerma se sentía consciente del llamado de la naturaleza: la fecundidad. Ella estaba dispuesta a imitar el modelo cósmico. "Que estoy ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos puntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las perras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento los golpes de martillo aquí, en lugar de mi niño".

23 E. Cirlot, analizando el simbolismo de la lluvia, considera que ésta tiene estrecha relación con la luz. Esto explica que, en muchas mitologías, la lluvia sea considerada como símbolo del descenso de las "influencias espirituales" celestes sobre la tierra. Cirlot, ob. cit., p. 277.

El valor simbólico de la fecundidad de la tierra y de la naturaleza en general se percibe como una realidad sin equívocos en la mente de las sociedades primitivas, manifestada a través de diferentes mitologías.

La fecundidad nos lleva a presenciar el fenómeno del nacimiento. En torno a la fecundidad gira una rica temática unida a la sexualidad, esterilidad, virginidad y maternidad. Esta temática es uno de los ejes más sobresalientes en la obra dramática de F. García Lorca: *Yerma*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, obras en las cuales el poeta andaluz ha centrado con más potencialidad esta obsesionante temática.

En *Bodas de Sangre*, en la escena II, del Acto II, encontramos un gran optimismo de la madre del novio cuando dice: "¿Mal día? El único bueno. Para mí fue como una herencia (...). Es la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos". Así vemos que ella considera todo matrimonio desde el punto de vista de lo telúrico, lo ve como la siembra de nuevos árboles, con la promesa de fructificación; como la propagación de la especie y la restauración del ciclo vital.

En la escena I, del acto II, la novia y su criada están hablando. La novia dice que su madre procedía de una zona de vegetación exuberante: "Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica". La respuesta de la criada es: "¡Así era ella alegre!"

En esta forma se establece una relación entre el temperamento de la muchacha, el medio físico y el clima en que se ha criado. De la misma manera se sugiere la disposición de la madre de la muchacha por la tierra que la produjo, ambos son casos de determinismo biológico y ambiental.

Posteriormente, en el mismo acto, en la escena II, encontramos lo siguiente: "Mi hijo lo cubrirá bien, es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos", y luego agrega: "Tu padre sí que me llevaba. Eso es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un

hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo”.

Uno de los planos dignos de destacar en la obra dramática de García Lorca, especialmente en estas dos obras mencionadas, es el amor hacia la “procreación permanente”, o sea, el deseo de luchar contra la muerte individual, que en el fondo no podemos evitar, pero amando y haciéndose amar, llegamos a la procreación o sea a la continuidad de la vida. *Yerma* es el ejemplo de este pensar, en este drama el ritmo de la naturaleza se trueca en un sentido metafísico y religioso.

Yerma espera ansiosa que su esposo la fecunde, pero espera en vano. El transcurrir del tiempo acentúa el fracaso de su esperanza. Al principio espera ingenua y tímida, pero a medida que pasan los meses se inquieta y se desespera. Al fin mata. Su acto no es un acto de castigo, no de Yerma contra Juan, sino de la naturaleza contra el que no cumple sus leyes, Juan el hombre estéril, es la negación de la vida y tiene que ser destruido. Yerma no expresa la necesidad de satisfacer un instinto sexual, sino la necesidad espiritual y la obligación del hombre de asegurar la continuidad de la vida, perpetuándose.

Es preciso señalar que García Lorca da mayor énfasis a todo lo femenino, a cambio de lo masculino; para el poeta la feminidad es un tema que lo remonta a la mitología arcaica de la naturaleza unida a un grado de misterio y de intimidad femenina. En *Yerma*, García Lorca une dos planos: la tragedia de lo infecundo y la religiosidad arcaica.

Conclusión

El artículo se ha dividido en seis partes: la primera se relaciona con el mito, tema que es el punto de partida para el análisis general del estudio. La segunda parte se centra en el mito, la intrahistoria y la prehistoria, temas que están presentes a menudo en la obra de Federico García Lorca. La tercera sección une el mito y

la intrahistoria al *Romancero Gitano*, tomándose como base el poema “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, a fin de señalar la unión del mito y la intrahistoria al igual que la vida cotidiana del pueblo andaluz. La cuarta parte desarrolla el mito a través de la luna, señalando el valor cósmico de la poesía lorquiana y mostrando cómo esta poesía gira en torno a una concepción antropológica. La quinta sección se centra en el tema de la sangre en la poesía de Lorca, tema estrechamente unido a la religiosidad de las culturas arcaicas. Finalmente, el trabajo termina indicando la unión del mito y la concepción de la fecundidad a la obra de Lorca, tema íntimamente unido al concepto de la prehistoria, la tierra y la naturaleza en la concepción de las culturas primitivas. Seis cortas divisiones con temas diferentes forman un todo para concluir que la obra lorquiana tiene una estrecha relación con la antropología y las culturas arcaicas. Las seis divisiones de los diferentes temas se van articulando a través de un punto de vista antropológico, señalando que hay un significado que es válido para el hombre en todos los niveles. Todo evento trascendental tiene una función simbólica que liga lo humano al cosmos, a fin de mostrar que las significaciones simbólicas provienen del inconsciente colectivo. ■

Bibliografía

Aldrid, Ch. R., *Mente primitiva e covilita moderna*, Italiana, Turín, 1949.

Álvarez, A. de M., *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

Buber, M., “La vitta Della comunitta”, en *Tempo presente*, V, 1960.

Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Luis Miracle (ed.), 1959.

Correa, G., *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970.

Diel, P., *Le symbolisme dans la mythologie greque*, París, 1952.

Eliade, M., *Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973.

Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.

Eliade, M., *The Myth of the Eternal Return*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

Eliade, M., J. Ph., M. Kitagora, *The history of religions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974.

Evans, R., *Conversaciones con Jung*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964.

Frazer, J. A., *L'homme, Dieu et L'immortalité*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928.

Freud, S., *Los sueños*, en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948.

Frye, N., *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957.

García Lorca, F., *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1969.

Jensen, Ad. E., *Mito y culto entre los pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Krappe, A., *La génesis de los mitos*, París, 1952.

Lévi-Strauss, C., *Anthropologie Structurale*, París, 1958.

Lévi-Strauss, C., *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

Levy, B., *Les fonctions mentales dans le sociétés interieures*, Paris, Alcans, 1928.

Malinoswski, B., *Myth in Primitive Psychology*, New York, 1926.

Muller, M., *Nouvelle études de Mythologie*, Paris, Alcan, Job, 1988.

Pettazzoni, R., *Essays on the History of Religion*, Leiden, 1954.

