



La concepción del coro en *Bodas de sangre*[1]

Guillermo Carrascón

En algunas de las entrevistas que Arturo del Hoyo recoge en la edición preparada para Aguilar[2], Lorca se refiere al coro como uno de los elementos peculiares de su teatro[3]. Aunque sus declaraciones no son muy extensas ni muy precisas, se desprende de ellas que para García Lorca el coro es un elemento fundamental de la tragedia, género dramático que él se propone recuperar para el teatro español, como una vía de solución para la crítica situación de éste[4]. En general, lo que más explícitamente constituye el foco de atención del dramaturgo en estas entrevistas es la función del coro en *Yerma*, mientras que del coro en *Bodas de sangre* se ocupa en menos ocasiones y, cuando lo hace, de pasada, habla sólo del "cuadro del despertar de la Novia" (1.076). Sin embargo, el epitalamio no parece ser la primera ocasión en que el coro se utiliza en *Bodas de sangre*, ni es esta tragedia la primera obra en que García Lorca utiliza elementos corales. Por ejemplo, parece claro que la canción de corro infantil con que se abre y cierra *Mariana Pineda* cumple una función que se puede denominar coral. Si se tiene en cuenta la significación que García Lorca le concede a éste romance[5], resulta que su inclusión inicial y final tiene por objeto, *grosso modo*, establecer el tema y el ambiente melodramático de la obra[6]. Aunque no tan desarrollado como en obras posteriores, esto corresponde, en embrión, a una de las funciones principales del elemento coral, como trataré de mostrar.



Dibujo de Federico García Lorca

Esta confusión aparente en torno a la presencia de lo coral en *Bodas de sangre* se puede aclarar delimitando, con mayor precisión de la que se encuentra en las declaraciones de Lorca, el alcance de algunos términos que él usa. En lo que sigue me propongo llevar a cabo una aproximación al problema comentando el peso y el sentido de determinados aspectos relevantes en ciertas escenas que aparecen como presuntamente corales para indagar en la naturaleza de ese constituyente, su caracterización y sus funciones en *Bodas de sangre*.

En las declaraciones de García Lorca se destacan dos aspectos que pueden ser útiles para aproximarse a su concepción del coro: el más evidente es la función de este

elemento dramático, precisamente la de "comentar los hechos o el tema de la tragedia" (1.101) junto con la de "subrayar las acciones de los protagonistas" (1.102); el segundo aspecto, no tan obvio, alude a las características formales del elemento coral: en su entrevista con Juan Chabás (junio de 1934; 1.064), Lorca habla de su próxima tragedia, *Yerma*, que contará "con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias". Particularmente relevante parece aquí esta distinción entre "personajes principales" y "coros", que asoma también en sus declaraciones a Alfredo Muñiz: "En éstos no intervienen para nada los protagonistas, y solamente actúan auténticos coros a la manera griega" (1.076). De esta puntualización se infiere que, en la concepción de Lorca, los coros tenían que ser recitados por personajes no principales, estrictamente por corifeos. Esto puede explicar el hecho de que el propio autor mencionara el epitalamio como primer coro de *Bodas de sangre* dejándose fuera, por ejemplo, la «Nana del caballo grande» puesto que los personajes que recitan esta parte –la Mujer y la Suegra de Leonardo– sin ser principales, no son tampoco corifeos (entre otras características, éstos suelen ser denominados por Lorca con nombres genéricos: Muchachas, Mozo, Leñadores, Lavanderas, Segadores[7].

Una característica adicional de estos pasajes se deduce, por omisión, de las palabras de Lorca. Puesto que el coro tiene por finalidad comentar el tema o los hechos de la tragedia y subrayar las acciones de los protagonistas, parece posible pensar que en los pasajes corales "no pasa nada", es decir: la acción del drama no avanza merced a ellos.

Cabe por último incorporar como criterio en esta labor de reconstrucción la oposición verso/prosa. Las declaraciones de Lorca a este respecto son, sin embargo, ambiguas[8]. Donde más se extiende sobre el tema es en la entrevista con Pedro Massa de 1933 (995-996), en la que se refiere a la "disposición y frenesí del tema" como condiciones para el uso del verso, y pone como ejemplo el epitalamio de *Bodas de sangre* [9]. En definitiva, no se trata de términos muy aclaratorios: puede entenderse en conclusión la referencia a una mayor intensidad expresiva que el verso vehicula más adecuadamente que la "prosa libre y dura", aunque ésta pueda "alcanzar altas jerarquías expresivas". Por otra parte, Lorca habló en numerosas ocasiones de la necesidad de un teatro poético (ver por ejemplo sus declaraciones en pp. 1.070, 1.021-1.022, 1.086, 1.119) y en todas sus creaciones dramáticas, en efecto, se encuentra constantemente una expresión lírica intensa, tanto en los fragmentos en verso como en los de prosa; así que ciertamente no faltan en *Bodas de sangre* pasajes en prosa de gran intensidad poética y uno de ellos, el diálogo de los Leñadores que inicia el Acto III, destaca indudablemente como coral [10].

Tratando de llegar a una primera caracterización, a partir de las conclusiones provisionales que ofrece el material analizado hasta aquí, se puede hablar de tres parámetros estrechamente interrelacionados que coadyuvan en la configuración de los fragmentos corales:

1. Función del coro: primariamente, enfocar el tema y subrayar las acciones de los personajes principales, sin añadir nada al desarrollo de la acción.

2. Configuración formal del coro.

- 2.1. Personajes que intervienen en él.

- 2.2. Tipo de expresión utilizada: verso/prosa e intensidad poética.

Estos tres criterios, de proveniencia externa a la obra en cuestión, en la medida en la que están deducidos, como hemos visto, de opiniones "teóricas" del autor, servirán

de guía para identificar una serie de escenas que por poseer una o más de tales características, podrían ser consideradas como escenas corales. Un ulterior análisis de cada una de estas escenas nos debería acercar un poco más a la cuestión fundamental de estas páginas: la función del coro en la concepción lorquiana de la tragedia poética^[11]. Las escenas así seleccionadas son:

1. Acto I, Cuadro 2º, [Escenas I y V]^[12] «Nana del caballo grande» (Mujer, Suegra), pág. 577-580 y 586-587.
2. Acto II, Cuadro 1º, [Escena I] «Preludio del epitalamio» (Criada), pág. 602-603; [Escena IV] «Epitalamio» (Voces, Muchachas, Criada, Mozo 1º, Convidado, Padre), pág. 608-612; [Escena V] Despedida: «Al salir de tu casa» (Criada, Muchachas, Voces), pág. 615, 616 y 617.
3. Acto II, Cuadro 2º, [Escena I] Canción de la Criada: «Giraba la rueda», pág. 617-618.
4. Acto III, Cuadro 1º, [Escena I y V] Coro de los Leñadores, pág. 636-640 y 646.
5. Acto III, Cuadro último, [Escena I] Coro de Muchachas: «Madeja, Madeja», pág. 652-654.

Procederé en lo que sigue a una lectura de estas escenas encaminada a extraer alguna luz sobre el tema que me interesa: la concepción dramática del coro en *Bodas de sangre*.

En el texto poético de la canción de cuna sobre el que se construye la escena de la «Nana», se pone en juego el tema, central en el drama, de la oposición entre pasión sexual y matrimonio^[13]. Varios factores contribuyen a complicar bastante un tema que, así enunciado, parece muy sencillo. En primer lugar, hay que considerar lo que implica el sintagma “pasión sexual” en las obras de Lorca. La concepción del tema no es nunca explícitamente expuesta por el autor, sino que siempre es objeto de un tratamiento poético-simbólico. Donde más clara se encuentra, quizá, la constelación de elementos – y de símbolos que los transmiten– en torno a este tema es en el «Romance sonámbulo» en particular y en el *Romancero gitano* en general (Herrero 1984: 177-178). No es casual, por tanto, que abunden las coincidencias entre el citado poema y *Bodas de sangre*, puesto que en ambas obras el tema de la pasión es central.

Los elementos fundamentales de esta pasión en la concepción lorquiana, que recrea al fin y al cabo en manera original el tema arquetípico de Eros y Tanatos, se pueden caracterizar como sigue: en primer lugar, por su propia naturaleza de pasión, se trata de algo pulsional, de origen irracional y superior por su fuerza a cualquier intento de vencerla por parte de quienes la sufren. Esto queda claro en la fuga final de la Novia con Leonardo y en el diálogo que ambos mantienen en el bosque (Acto III), del que destaco algunas frases particularmente significativas:

Porque yo quise olvidar

.....

pero montaba a caballo

y el caballo iba a tu puerta. (648)

¡Ay qué sinrazón! No quiero

contigo cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera. (649)

Igualmente, en su conversación del Acto II queda claro que no hay nada que se pueda oponer desde la propia voluntad de la persona a esa pasión que la domina:

LEONARDO: Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque! (607)

También en *La casa de Bernarda Alba* dirá Adela, refiriéndose a su oculta relación con Pepe el Romano: “Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma” (902). Esta condición de algo que surge de dentro de uno mismo pero que uno no puede controlar convierte la pasión en algo temible, misterioso, incomprensible, desconocido y poderoso, que infunde en sí mismo, simultánea a la atracción, una fuerte sensación de rechazo. Por eso el atractivo que la otra persona ejerce se simboliza con términos calificados negativamente como agua oscura o agua negra:

El agua era negra
dentro de las ramas
.....
¿Quién dirá, mi niño
lo que tiene el agua. ... ? (577)

La sombra, dentro de este campo semántico de lo oscuro, en su doble acepción de “falta de luz” y “difícil de comprender”, está relacionada con el misterio terrible de esa atracción^[14]. Las sensaciones de impotencia respecto al propio sentimiento, características de esa atracción poderosa que domina al individuo, se proyectan sobre el otro, sobre la persona que suscita tal atracción, que se convierte así en el dominador. Por tanto, el sujeto, simultáneamente a la atracción erótica, experimenta un deseo de destruir lo que la produce para que no se imponga sobre él. Esa otra persona es lo único que puede calmar la pasión que se siente, como el agua calma la sed, pero en la inexorabilidad de su atracción se percibe un componente terrible y luctuoso, que se quiere vencer. En realidad, puesto que esa atracción erótica se siente como algo más allá del propio control racional, algo a lo que es imposible oponerse, se presiente como una anulación de la propia voluntad, como una destrucción de la propia persona, que sólo se puede evitar con la alternativa destrucción de quien provoca tal atracción. Así, en el diálogo entre la Novia y Leonardo del tercer acto de *Bodas de sangre*, dirá ella:

Estas manos que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules

y el murmullo de tus venas.
 ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
 Que si matarte pudiera
 te pondría una mortaja
 con los fillos de violeta. (648)

Es decir, la pasión se vive como inextricablemente ligada a la muerte. En el complejo sistema simbólico lorquiano, puede ser la mujer misma, que ejerce la atracción, la que a través del icono Luna (Herrero 1984: 178)^[15] se confunde con la muerte, como una Gran Madre "amorosa y cruel a la vez" (Feal 1989: 152). Esta ligazón indisoluble entre amor y muerte perfila a menudo a aquellos personajes lorquianos que sufren la atracción erótica como sujetos trágicos, por el mero hecho de estar predestinados a la destrucción.

Si el principio de la fatal atracción femenina se representa mediante la Luna y una serie de símbolos asociados con ella (como el frío y su campo semántico, el metal blanco, estaño o plata, el color blanco y el amarillo)^[16], el principio masculino se simboliza con el río, que por su carácter de flujo potente se asocia, evidentemente, con un simbolismo fálico seminal. Al mismo tiempo el río es agua que puede calmar la sed, es decir: satisfacer la pasión erótica^[17], de la que el caballo es con frecuencia un significativo asociado muy a menudo con el hombre^[18]. De este modo la mujer ejerce una atracción pasiva, a lo sumo en una danza inmóvil, que a menudo se asocia con la luz de la Luna («Romance de la luna luna») y el hombre es el elemento dinámico, asociado al río o al caballo entre otros elementos. El agua, la satisfacción de la pasión, puede representar también, quizá a través del mar, que es un símbolo femenino, asociado con el arquetipo de la Gran Madre terrible, lo femenino y la muerte^[19].

Dos elementos cuya relación con los demás puede no ser tan evidente, pero cuya significación en algo se aclara a través de un sumario ejercicio de concordancias, son el monte -o la montaña- y el color verde. El monte parece ser el umbral de la muerte, tanto en la «Nana» como en el «Romance sonámbulo» donde "el caballo en la montaña" se asocia con "el barco sobre la mar," reminisciente de la barca de Caronte (como en el «Romance del emplazado»); el caballo de la «Nana» "relincha a los montes duros" y es conminado a ir a la montaña, a los valles grises, que se asocian con los "valles de ceniza" del diálogo entre la Luna y la Mendiga [642]). En la canción de las Muchachas que abre el cuadro último, "el hilo [de la vida] tropieza / con el pedernal./ Los montes azules / lo dejan pasar" (653), mientras que en el mismo cuadro, y en palabras de la Madre, el hijo muerto es "una voz oscura detrás de los montes" (658; sobre "peñas", "peñascos", "pedernal", ver Xirau 1980: 211).

Por lo que se refiere al segundo elemento mencionado, el color verde, éste es en ocasiones el color de la luz lunar (Herrero 1984: 192), por lo cual lo es también de las personas que padecen o ejercen una atracción erótica que las predestina a la muerte: la gitana del «Romance sonámbulo», Adela con su traje verde (*La casa de Bernarda Alba*, 859), el Amargo (que "entorna sus grandes ojos verdes" mientras "su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso" [García Lorca 1989: 213]) o Antoñito el Camborio, "moreno de verde luna". Así Flecniakoska lo describió como "símbolo de amarga fatalidad" (citado por Xirau 1980: 210, n. 10). Pero quizá por eso puede ser también el color de la fatal atracción erótica y por tanto de la pasión misma y se asocia con cualquiera de los ya mencionados elementos que forman su léxico simbólico

característico; así en la «Nana», el agua discurre "con su larga cola por su verde sala" (577)^[20].

Las combinaciones entre todos esos elementos producen un léxico simbólico amplísimo y muy complejo, complejidad a la que contribuyen otras dimensiones del uso poético del lenguaje. En la «Nana» queda más o menos claro, después de lo dicho, que el caballo, con lo que de él se predica, introduce el tema de esta pasión erótica. En el universo representado, la pasión así simbolizada se asocia con la relación entre Leonardo y la Novia y los define como personajes trágicos. Puesto que la «Nana» está en boca de la Mujer y la Suegra de Leonardo, que sufren las consecuencias de esta pasión, a los ominosos presagios de destrucción que cualquier atracción erótica entraña en el sistema poético lorquiano, se suma, dentro del universo representado, la amenaza de abandono, desprecio, ruina económica y destrucción del hogar familiar. Estos sentimientos se acumulan en la «Nana» através de predicados negativos en torno al caballo, de la amenaza que el caballo parece suponer para el bienestar del niño ("¡No vengas! Detente / ... / Caballo, mi niño / tiene una almohada, / su cuna de acero, / su colcha de holanda"^[21]), elementos negativos que, junto con el vacío de significado lógico, se convierten en presagios ominosos.

El niño representa, en el sistema simbólico de *Yerma* y *Bodas de sangre*, la institución social del matrimonio^[22]. En la tragedia que me ocupa se establece constantemente la relación entre matrimonio, hijos y bienestar material, empezando por el lugar que estoy comentando: "mi niño / tiene una almohada, etc."; lo mismo se puede ver también en los deseos de la Madre (571) y, sobre todo, las palabras del Padre y la Madre a lo largo del tercer cuadro del Acto I, (590-593), las del Padre en el Acto II, cuadro 2º, (620-621), y las de la Novia en el cuadro último: "tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud" (660). De todos estos lugares se deduce que el niño simboliza el hogar matrimonial, socialmente aceptado, y cuyos valores fundamentales son, como quedará claro más tarde, no el amor ni el erotismo entre los cónyuges, sino el enriquecimiento, el bienestar material, el trabajo, y la tranquilidad de la rutina.

En el plano del universo representado, la incompatibilidad entre pasión y matrimonio es evidente, puesto que las personas que constituyen los términos de una y otra relación no coinciden completamente. Es decir, existe una incompatibilidad lógica entre la recíproca pasión de Leonardo y la Novia, y los matrimonios Leonardo-Mujer y Novio-Novia. Pero esa oposición, tal como se establece en la obra, parece extrapolable a términos absolutos. Después de la escena de la «Nana» sigue una conversación matrimonial en la que, por parte de la Mujer se dan muestras de un interés exclusivamente crematístico en la relación con su marido: en efecto, el único momento en que se muestra "muy tierna" (582) es cuando está hablando de dinero con Leonardo. Parece bastante clara la intención de presentar un matrimonio en el que está ausente cualquier tipo de atracción erótica entre los cónyuges.

De manera bastante similar, cuando se plantea el matrimonio entre la Novia y el Novio, la Madre y el Padre se ocupan exclusivamente de las cuestiones materiales: riqueza e hijos (589-590) (Acutis 1990: 70-71). Lo único que recuerda a un atisbo de pasión son las palabras, un tanto torpes y comunes, como de fórmula, del Novio: "Cuando me voy de tu lado siento un despego grande y así como un nudo en la garganta". Pero en seguida replica la Novia: "Cuando seas mi marido ya no lo tendrás" (594). Claramente, no dice: "cuando seas mi marido no te irás de mi lado", sino "no lo tendrás"; es decir, que hasta esa tímida muestra de pasión desaparecerá, sencillamente

porque en la relación matrimonial no tiene cabida la pasión: una y otra cosa son incompatibles^[23]. Eso es lo que la Novia busca y por lo que quiere "encerrarse con su marido al que tiene que querer por encima de todo" (607), hasta de su propia pasión por otro hombre. Por eso quiere "ser mujer [del Novio] y encerrarse [con él] y no oír mas que voz que la [suya]" (614): esa voz no encierra ninguno de los atractivos misteriosos, invencibles y terribles de la de Leonardo, que la hace sentir "como si [se] bebiera una botella de anís y [se] durmiera en una colcha de rosas", que la arrastra tras de él aun sabiendo que se ahoga (607). Es decir, huye de la pasión que la atemoriza para refugiarse en el matrimonio socialmente canonizado, del que ese elemento está ausente por definición. Si rechazó a Leonardo por su pobreza, como éste la acusa de haber hecho (605), no lo rechazó menos por el temor ominoso que le infunde la atracción que ejerce sobre ella (Feal 1989: 45-46).>

No menos claramente se perfila en el epitalamio el tema del matrimonio de interés, carente de pasión, que impera en la obra (Acutis 1990: 70). En el desarrollo de esta escena, y mediante símbolos en pocas ocasiones ambiguos, y por lo general de gran claridad, el matrimonio se presenta como un hecho social destinado a perpetuar el orden social establecido, hecho social que, por tanto, simbolizado por la corona, literalmente cierra para la mujer las vías abiertas a la atracción misteriosa, es decir, los balcones ^[24]. Así a la mujer no le queda más que "un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás", en palabras de la Madre (593). El galán debe dejar su sombrero por el olivar, como ordena la Muchacha 1^a, significando cómo el hombre debe despojarse de su misterioso atractivo para convertirse de galán en marido ^[25]. Siguiendo en esta línea prosaica con que el coro presenta el matrimonio, se pueden leer los "panes de gloria"; "los lazos de oro", con que el Novio literalmente "prende" a la Novia la corona (que ya aparecía antes como símbolo de clausura y encierro); la "cuchara y mantel", es decir, el bienestar material que le ofrece a cambio de su libertad; y singularmente la frase del Padre "□Ya viene [el novio] con sus bueyes por el tesoro!" donde la misma expresión metafórica con la que se alude a la novia, el "tesoro", permite pensar que lo único que mueve al Novio en el tipo de matrimonio que se pinta es el interés material (Acutis 1990: 71), aparte de que se caracterice cruelmente al personaje con los bueyes, símbolo del trabajo, del bienestar (pero también de la esclavitud y de la masedumbre) frente al caballo, símbolo de la pasión, que caracteriza al galán, a Leonardo (y a Pepe el Romano y al caballista del «Romance sonámbulo»). En el mismo sentido se dirá: "Aires de sosiego le manan los ojos". Inútil recordar que si el sosiego no es buen compañero de la pasión, los ojos, en cambio, son el lugar donde se manifiesta la naturaleza de la persona, según la tradición popular, que los quiere "espejos del alma", y en varios poemas de García Lorca que, a fin de cuentas, de la tradición popular se nutre para crear su lenguaje poético^[26].

Los versos con que la Criada preludia el epitalamio merecen un comentario aparte (602-603 y 609). Formalmente, por su tono himnico, se asocian con el desarrollo del canto nupcial; además, están ligados a este pasaje por el estribillo, "despierte la novia", que se repite en ambos, y por la contigüidad de ambas escenas. La primera copla ("Despierte la novia / la mañana de la boda. / ¡Que los ríos del mundo / lleven tu corona!"), con su irregularidad métrica y su ritmo quebrado de danza, coincide

también con el tono popular del epitalamio (Devoto 1950: 65). Ese estribillo, "Despierte la novia", presenta ya una notable ambigüedad y multiplicidad semántica. En boca de los invitados, refiere, en primer lugar, al despertar del sueño, puesto que la escena es bien de mañana (como indican las palabras del Padre: "¡Vamos pronto! ... Que ya ha salido el sol" [614]). Pero no cabe duda de que, en el contexto en que se encuentran, se les puede atribuir también una connotación inocente y jocosamente maliciosa: el despertar sería el despertar de la virgen a su nueva vida marital. Después de la primera vez que se oyen estos versos, todavía fuera del escenario, en las voces de los invitados que se acercan (605), Leonardo los repite, inmediatamente antes de su tenso y dramático diálogo sobre el pasado con la Novia. En sus labios, el verbo "despertar" adquiere un nuevo significado: no es ya el despertar del sueño ni el despertar simbólico a una nueva vida, es el despertar al pasado que ella quiere negar; así se lo dirá un poco más abajo: "¿Quién he sido yo para ti? Abre y refresca tu recuerdo" (605). Con esta nueva orientación semántica, el estribillo se convierte en un presagio trágico cada vez que se repite en el epitalamio: efectivamente, al final, esa pasión y ese pasado al que Leonardo conmina a la Novia a que despierte, la van a arrastrar para así causar la tragedia. En el mismo sentido se puede interpretar el resto de la primera copla de la Criada: dada la significación del término "río", no es difícil entenderlo, además de como un deseo de fecundidad en el matrimonio, como un presagio de esa pasión que, literalmente, va a llevarse por delante la boda, simbolizada por la corona.



*Federico García Lorca y Lola Membrives
en el estreno de Bodas de Sangre*

Las palabras de la Criada contienen por tanto una advertencia, trágicamente inútil, sobre el comportamiento que la Novia debe seguir frente a Leonardo: escapar de él. Así hay que entender las coplas cuando la Criada las vuelve a repetir, ya después de la escena entre Leonardo y la Novia, al principio del epitalamio.

Volviendo al epitalamio, al que nos ha devuelto el prelude de la Criada, vale la pena hacer algunas observaciones más. Merced a los personajes que la recitan (el primero de los dos parámetros que atañen a la configuración formal de la escena coral, identificados al principio), esta escena, el epitalamio, al contrario que las otras que he comentado hasta ahora, carece de perspectiva. Es la sociedad toda, no los protagonistas de la tragedia, la que a través del himno nupcial define las condiciones del contrato que se va a establecer: una asociación destinada a la reproducción y al incremento de la riqueza, de la que tiene que ser positivamente excluido cualquier tipo de atractivo erótico o de pasión sexual.

Pero simultáneamente a esta significación, se introduce en el epitalamio otra serie de elementos simbólicos, a veces ambiguamente superpuestos a algunos de los símbolos que he comentado, que parecen apuntar al campo temático de la muerte. Si la corona simboliza el matrimonio y subsecuentemente el encierro de la mujer y la represión del erotismo, también se asocia directamente con las coronas de flores de los muertos. Herrero, mucho más detalladamente de lo que yo podría hacerlo, ha

explicitado el simbolismo lunar y de muerte que encierran la corona de flores y la mujer coronada (1987: sobre todo 200-201). Con el mismo sentido se entrecruzan en el texto muchos otros símbolos de significación clara. Singularmente, en labios de la Criada oímos frases que se pueden entender como presagios luctuosos y advertencias siniestras: "¡Ay pastora, / que la luna asoma!", frase a la que sólo puede adjudicarse su valor simbólico que asocia la luna a la muerte; las exclamaciones "¡Ay, mi niña dichosa! ... ¡Ay, mi galana!", que igual pueden expresar la tristeza que habitualmente sienten los familiares ante la marcha de los desposados, como un dolor mucho más profundo, presagio de la tragedia que se acerca; en último lugar, la sorprendente comparación de la boda con el toro no encierra vaticinios mucho más alegres: el toro está asociado con la muerte por la similitud de sus cuernos con la luna^[27] y con el cuchillo, tanto como por la corrida, que se puede considerar como una celebración ritual de la muerte (Herrero 1987: 197; 1988: 150-151).

Otros presagios de muerte se pueden leer en las palabras de la Muchacha 2ª (609): "Que despierte / con el largo pelo, / camisa de nieve, / botas de charol y plata / y jazmines en la frente." La camisa de nieve puede referirse, además de a la muerte, tanto a la pureza de la novia como a la falta de pasión en el matrimonio, pero las botas de charol y plata me parecen bastante inquietantes por la simbología ya mencionada de la plata y el valor del charol en poemas como «San Gabriel» o el «Romance de la Guardia Civil española» (García Lorca 1989: 257 y 278). El jazmín parece contener, en cambio, una alusión sexual^[28], pero hay que pensar que el simbolismo está modificado por la posición, "en la frente", que lo relaciona de nuevo con la significación de muerte de la doncella coronada de flores blancas y con las flores que se ponen a los muertos. Además de este pasaje, hay en boca del Mozo 1º una mención de las dalias (609), que también aparecen asociadas con la muerte en *Yerma* (710) y en, de nuevo, «San Gabriel», verso 8^[29]. Referencias parecidas se pueden encontrar en el repique de campanas (612), que tanto puede ser a gloria, como a rebato, como a muerto^[30].

Es decir, el tema central del epitalamio es, lógicamente, el matrimonio, pero concebido de una manera que quizá no coincida exactamente con nuestra idea. El matrimonio es, sobre todo, la base del orden establecido, un contrato cuya naturaleza colectiva y social está subrayada en la tragedia por los personajes que lo presentan en la declamación del epitalamio. Eso le impone una serie de requisitos: debe estar orientado a la procreación, lo cual es un imperativo de la supervivencia de la especie, pero también una exigencia de los modos de producción de una sociedad agraria escasamente desarrollada, como la que se representa en la obra. Los hijos son necesarios como fuerza laboral gratuita, según lo especifica claramente el Padre:

Si yo hubiera tenido hijos hubiera comprado todo este monte hasta la parte del arroyo. Porque no es buena tierra; pero con brazos se la hace buena... (590)

Yo quiero que tengan muchos [hijos]. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe de dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos. (620)^[31]

En este contexto el matrimonio se define como una sociedad para la producción material y el bienestar, para lo que es necesaria la procreación. Por ese motivo el matrimonio se debe establecer sobre una base de conveniencia mutua, de adecuación al

incremento de bienes. Cualquier otro modo –incluidos el amor, la atracción y la pasión erótica– de decidir la boda entre dos miembros cualesquiera de la sociedad puede poner en peligro todo el orden establecido. Puesto que la pasión y la atracción erótica son las causas naturales y más comunes del emparejamiento, son las que explícitamente resultan condenadas y excluidas en el discurso social dominante, como refleja claramente el epitalamio. Por otra parte, este discurso sirve de racionalización para la instrumentalización del matrimonio merced a la cual el hombre puede controlar y dominar en alguna medida la temible sexualidad femenina. El matrimonio de interés se asocia así con el tema de la represión y el encierro de la mujer, constante en la obra de Lorca, que reflejan, por ejemplo, las palabras, citadas más arriba, de la Madre ("un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás") y la canción de la Criada. Pero este encierro, en *Bodas de sangre* (como en *Mariana Pineda*), será objeto de una subversión que la crítica más reciente identifica, en casos similares, como típicamente femenina. Llevada tal vez por un destino trágico, la mujer se apropia de los atributos superimpuestos por el hombre (hogar, honestidad) para obtener lo que podría considerarse como el triunfo final en esta pugna a que se reduce, en el universo lorquiano, la relación entre hombre y mujer^[32], al cumplirse "la destrucción del hombre en aras de lo femenino o materno" (Feal 1989: 41).

Sin embargo, el contrato social por el que el matrimonio se establece como medio de enriquecimiento y progreso y excluye de sus motivaciones el amor, se manifestará en *Yerma* incapaz de cumplir sus fines. Esas absolutas represión y marginación social del sexo que se imponen como condición del matrimonio conducen a una serie de conflictos insalvables (Feal 1989: 63, 67, 69) que llevan de nuevo a la destrucción. Así, la ya señalada asociación de los temas de muerte con la descripción simbólica del matrimonio funciona, a lo largo del epitalamio, como un refrendo de esta interpretación. Además estos símbolos mortales se pueden entender, nuevamente, como presagios trágicos del final al que va a conducir la boda. Pero simultáneamente, es preciso advertir que los símbolos de muerte aparecen siempre como caracterizaciones, a menudo lunares, en torno a la Novia. Una vez más, el símbolo, ya mencionado, de la doncella coronada de flores ("La novia se ha puesto / su blanca corona") entra en juego, para identificar en la Novia "la fascinación de la mujer lunar" (Feal 1989: 152) que lleva a la muerte. En este sentido cobran particular significación la "camisa de nieve" y las "botas de charol y plata" (609) con que la Muchacha 2ª describe a la Novia, y el epíteto lírico "flor de los montes" (611) con que la apostrofa un convidado. No menos importante es la significación de la comparación de la Novia con una estrella en los versos de la despedida^[33]. Por debajo del contenido de crítica social que existe en la descripción del matrimonio de conveniencia, y además del conflicto insoluble que presenta este matrimonio, abocado también a la destrucción, en el epitalamio se perfila, como constante de la tragedia y a través de la imagen de mujer lunar que se proyecta sobre la Novia, el tema de la pasión terrible, destructora, tal y como se definía al analizar la «Nana».

La canción de la Criada (617-618), que sigue tras el intermedio, inmediata a los versos finales de la despedida del epitalamio, es mucho más breve y su complejidad temática es menor. Está además condicionada en su desarrollo simbólico por el personaje, que por su singularidad y por su importancia en la obra, hace cuando menos difícil el pensar en adjudicar naturaleza coral a la escena. Más bien ejerce una especie de función de contrapunto y dirección del coro, y por tanto comparte con los pasajes presuntamente corales que he seleccionado, el uso poético del lenguaje, la recurrencia

de ciertos símbolos, y el empleo de estos con un sentido ambiguo que remite a varias significaciones y temas de la obra.

La Criada es, como decía, un personaje importante, que conserva rasgos del criado-gracioso de la comedia del siglo de oro. Junto con la Poncia de *La casa de Bernarda Alba*, herenda ciertas funciones de este personaje clásico, entre las cuales las más importantes me parecen la revelación de la verdad y el augurio del desenlace trágico. Además del preludeo del epitalamio, ya comentado, en donde fácilmente se descubren estas funciones, con tal finalidad, exclama, por ejemplo: "¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? [...] ¿Es que no te quieres casar? Dilo." (601; Ver nota 8).

Los primeros versos contienen un resumen, en términos simbólicos, de la situación de la acción hasta ese momento: la rueda que gira es el tiempo y se relaciona también (como la ronda que rueda del epitalamio) con el curso aparentemente normal de los hechos dentro del orden establecido. La misma significación se puede ver en el agua que pasa, pero el valor del significante "agua" no puede ser sopesado sin considerar, al mismo tiempo, el agua de la «Nana», que pasa sin ser bebida, es decir: la pasión de Leonardo y la Novia que se ha mantenido latente y sin consumir hasta ese momento. En el mismo sentido se puede entender la advertencia a la Novia, cuando se la llama "galana": debe mirar "cómo pasa el agua" -es decir, dejar al agua que corra y se vaya sin beberla, sin satisfacer su deseo- y recogerse la falda, símbolo ya comentado de la sexualidad y el atractivo femenino, porque llega su boda. Pero volviendo a la primera copla, la proximidad del matrimonio introduce un presagio trágico, a través de la mención de la luna. Una vez más, la falta de lógica racional en los versos "porque llega la boda / que se aparten las ramas / y la luna se adorne / por su blanca baranda" nos induce a una lectura puramente simbólica, según la cual, la luna, que se tiene que adornar, se identifica de nuevo con la Novia (que es quien verdaderamente se adorna para la boda) y anuncia la muerte. El verso "que se aparten las ramas" se entiende claramente al ponerlo en relación con el monólogo final de la Luna, donde ésta dice, dirigiéndose "a las ramas" según la acotación: "No quiero sombras" (641). Las ramas que se asociaban con la misteriosa y potente atracción sexual en la canción de cuna ("el agua era negra / dentro de las ramas") se apartan en el momento final de la tragedia para revelar la verdadera naturaleza fatal de la pasión.

De manera similar, se puede descubrir una doble significación en otros lugares de la canción: "el rumor de la sangre derramada" que "espera el campo", que en su sentido literal hace alusión a la fecundidad que debe derivarse de la consumación del matrimonio, se refiere también al "delicado silbo" del "chorro estremecido" (642) de la "roja sangre" del Novio y de Leonardo, que la Luna espera, sedienta, para sus mejillas. La Criada, en su papel de voz del destino, augura una vez más el desenlace trágico de la obra, haciéndose eco de las inútiles advertencias y presagios del Catalinón de Tirso o el Tello de Lope a sus amos.

Al mismo tiempo, sin embargo, sus palabras son quizá las únicas de toda la tragedia en las que se puede atisbar, aunque con la consabida ambigüedad, una solución, quizá utópica o imposible, a la problemática planteada. Me refiero a la frase "porque llega tu boda / deja que relumbre el agua" con que termina la canción. En primer lugar, esto remitiría a los "barandales de la luna / por donde retumba el agua" (dada la proximidad fónica de "relumbrar" y "retumbar") del «Romance sonámbulo» (García Lorca 1989: 237), lo cual no encierra, que digamos, muy buenos augurios. Pero el cambio de verbo es revelador: el nuevo "relumbra" parece que se deba leer en

relación con el pasaje en que la misma Criada dice: "¡Pero niña! Una boda ¿qué es? Una boda es esto y nada más [...] Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer." (600) Ahí se puede ver el único lugar en que se da cabida al erotismo como constituyente no sólo natural, sino deseable y casi exclusivo del matrimonio. No deja de ser interesante que esta solución, que se revelará, desde luego, imposible, se encuentre en boca de un personaje que, al contrario que la Poncia –su paralelo en *Bernarda Alba*–, no parece haber estado casado nunca^[34].

Las dos últimas escenas, las más claramente corales de esta serie que he seleccionado, están relacionadas entre sí de varias maneras. En primer lugar, los personajes que las recitan son ya puramente corales: no aparecen en ninguna otra escena sino en estas dos y no tienen relación con el desarrollo de la acción^[35]. Además, los escenarios en que transcurren ambos pasajes, el bosque nocturno de "ambiente oscuro" (636, acotación) y la "habitación simple" con "un sentido monumental de iglesia" (652, acotación), son netamente simbólicos y divergentes de la escenificación más realista del resto de la tragedia (ver Acutis 1990: 77; Feal 1989: 48-49, con referencias al comentario de otros críticos).

Los Leñadores, como figuras, están supeditados al bosque, del que son, por así decir, los habitantes naturales. Así se conserva, dentro de la escena simbólica, una cierta lógica mimética, realista, que también funciona, aunque en mayor medida, para introducir la canción de cuna, el epitalamio o la canción de la Criada, que canturrea mientras prepara el servicio del convite nupcial. Pero el hecho de que la Luna aparezca después de los Leñadores, también con el aspecto de un joven leñador^[36], establece una relación directa entre la una y los otros, y pone de relieve su condición de agentes de la destrucción y la muerte que la luna representa^[37]. Ellos mismos, en su diálogo, ponen de manifiesto su función de destructores de la vida –y de la procreación cuyo ámbito social debe ser el matrimonio– al decir: "Un árbol de cuarenta ramas. Lo cortaremos pronto" (639)^[38].

Allen ha señalado, aunque haciendo hincapié sobre el simbolismo del árbol individual, cómo el bosque es un símbolo común del subconsciente humano, y más concretamente del dominio de los instintos (203-205). Yo me atrevería a matizar que se trata de un símbolo universal, arquetípico, del instinto erótico, con el que se asocia por ser desconocido, un mundo más allá del propio control consciente de la persona, que, por tanto, se puede considerar como un lugar peligroso. Esta interpretación parece refrendarse en *Bodas de sangre*, donde es el bosque el escenario en el que la pasión erótica central en la obra se manifiesta, en los términos más claros, en las palabras de la Novia y Leonardo. En ese sentido, y si se tiene en cuenta el inevitable ingrediente de muerte que entraña esta pasión para Lorca, es comprensible que los habitantes del bosque se representen como siervos y heraldos de la Luna y la Muerte. El bosque es el ambiente de ramas, que presta a la pasión su fascinación oscura y terrible, pero es también el lugar donde las ramas se apartarán para que los rayos de la Luna entren en todas partes y aparezca desnuda la naturaleza fatal de la pasión.

Si las canciones de los Leñadores son, como el aullido de los perros en *Impresiones y paisajes*, un doloroso vaticinio de la muerte inminente y un ruego a la Luna y a la Muerte para que no se consume la destrucción que la pasión lleva consigo, en su diálogo se recogen y se resumen los principales temas de la obra: por una parte, la poderosa y omnipresente oposición social al imperio de la atracción erótica, los "cuchillos y escopetas" que, "en diez leguas a la redonda," "parecen acercarse por todos

los caminos a la vez" (637 y 639); por otra, el conflicto inherente a la pasión terrible, abocada a la muerte:

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

L. 2º. pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra. (637)

.....

L. 1º. Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos. (639)

En todo el diálogo de los Leñadores, como en el ejemplo que he entresacado, la sangre adquiere con fuerza el valor simbólico que ya tiene en el título de la tragedia, que refiere tanto a la inclinación, al instinto, y particularmente al instinto erótico (del mismo modo que en los versos de la «Nana»: "Bajaban al río / ¡Ay, cómo bajaban! / La sangre corría / más fuerte que el agua" [578]), como a la vida. Sin embargo, es un símbolo de fácil interpretación, puesto que como todo el lenguaje de los Leñadores, se puede relacionar con una forma sentenciosa de habla popular. En este diálogo no se advierte la condensación semántica y simbólica de las escenas anteriores, sino que la intensificación poética de la expresión se basa en metonimias de más fácil comprensión y más comunes al lenguaje coloquial: "Sangre" por vitalidad o por instinto, "cuchillos y escopetas" por los hombres que los llevan. Se produce así una suerte de equilibrio en toda la escena: si el lenguaje ha perdido densidad poética es porque el sistema simbólico ha trascendido hasta la concepción teatral de conjunto, permeando, desde la expresión verbal –que era su enclave natural a lo largo del diálogo de la tragedia–, el diseño escénico y la naturaleza de los personajes; por decirlo con las palabras de Lorca en su entrevista con Felipe Morales, la poesía se ha levantado del libro y ha vestido a los personajes (1.119).

En el mismo plano simbólico se sitúa el siguiente cuadro, desde su misma denominación de cuadro "último": más allá del desenlace trágico y, en ese sentido, más allá de la muerte^[39]. La escena se caracteriza por ser una casa con "sentido monumental de iglesia", un verdadero templo doméstico: el espacio donde la norma social encierra a la mujer y que ella convierte en templo donde celebrar el sacrificio ritual del Hombre cuya falsa imagen ella misma crea a través de esa muerte (Feal 1989: 41, 46, 51, 53, 56-57 y 153). Aquí, en esta escena, está, pues, el sentido efectivamente último, el núcleo de la tragedia lorquiana, donde todas las piezas, todos los planos de interpretación, se encuentran para encajar finalmente.

En este sentido, las Muchachas que recitan el coro «Madeja, madeja» (652-654), "dulcificación doméstica de las parcas que 'hilan la madeja de la vida' (imagen más que manida que Lorca viste prodigiosamente)"^[40], están celebrando, mediante un simbolismo doméstico, es decir, propio de ese templo femenino, el ritual de la vida humana. Su canción recapitula la temática de toda la obra. La madeja roja, símbolo de la sangre en su sentido metafórico, claro ya en la escena de los Leñadores, pasa en las manos femeninas a oville, implícito en el otro extremo del hilo. Pero junto al simbolismo de escenario y personajes se recupera ahora el de la expresión. El destino trágico de la vida es "nacer a las cuatro, morir a las diez": es volver a la Madre Tierra ("la sangre que ve la luz se la bebe la tierra" [637]), representada por la esfera del oville, confundirse en su misma materia: "cubiertos de barro los veo venir [a los dos muertos]". El motivo central de la tragedia, la pasión oscura enfrentada al matrimonio

y a través de él, al orden social, está también resumido en la respuesta de la madeja a la pregunta "¿Qué quieres hacer?": "ser hilo de seda [*memento* la "cola de seda" de la falda de la Novia (610)] / cadena a tus pies / y nudo que apriete / amargo laurel". Cadena y nudo que refieren a las ya mencionadas dominación y alienación inevitables (Feal 1989: 55) que entrañan las dos alternativas posibles: amor erótico y matrimonio.

A lo largo de este análisis he tratado de poner de manifiesto la coincidencia entre los temas de cada una de las escenas y el tema de la tragedia, coincidencia en donde residía para Lorca, como señalaba al principio, una de las funciones principales del coro. En efecto, se puede observar cómo el tema se perfila sucesivamente más complejo y más completo en cada escena coral a medida que el transcurso de la acción dramática lo va desarrollando. Esta tendencia, que parece lógica y se ve claramente de la «Nana» al coro de Muchachas, proveería, por otra parte, razones suficientes para eliminar de este conjunto de escenas la canción de la Criada, sin embargo de que comparta algunas características de lo coral. Si el estar a cargo de un solo personaje resta a la escena dimensión coral, se puede decir que, en realidad, el tema de la canción, como he tratado de señalar, es más bien la intrínseca relación de la boda con el desenlace mortal de la obra, por lo que su significación se reduce al universo representado; así, su función, acorde con el personaje que la entona, es, sobre todo, la de presagio trágico.

La concepción de este personaje indica, como ya he apuntado, una de las bases fundamentales sobre las que Lorca levantó su tragedia: el teatro del siglo de oro español, al que se refirió en ocasiones. De que lo conocía bien no deja lugar a dudas su labor con *La Barraca*, mientras que para darse cuenta de su profunda comprensión de este teatro basta leer sus declaraciones acerca de la adaptación de *La dama boba* de Lope (1.096-1.097 y 1.104-1.107). A este respecto, Laffranque (1987: 22) cita también las explícitas conexiones en la concepción del nunca escrito *Diego Corrientes* con *El caballero de Olmedo* de Lope. En el uso que hace Lorca de motivos populares, a él tan caros, para construir los pasajes corales de *Bodas de sangre* (Devoto 1950: 63-65) me parece ver, así mismo, algunas coincidencias con el uso que Lope hace de la lírica folklórica en *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*^[41], aunque existan también evidentes diferencias; se trata, en definitiva, de una muestra más del profundo entronque clásico de la tragedia lorquiana.

En ésta, en efecto, las escenas corales resumen los acontecimientos de la acción dramática para multiplicar su significado merced a la clave simbólica^[42]. Este recurso a un uso poético del lenguaje, con el que Lorca se sentía, "naturalmente, como pez en el agua" (996), llega a impregnar, más allá del texto, como he señalado, también los elementos teatrales no verbales para constituir el teatro poético integral que el autor propugnaba. Pero en él hay que ver también la clave de la fuerza expresiva y la intensidad de un drama como *Bodas de sangre*.

Hay que considerar, en primer lugar, cómo funciona esta modalidad de la expresión en cuanto a su forma de constitución del significado. Javier Herrero (1984: 176) introduce, hablando del *Romancero gitano*, la dicotomía mimesis / semiosis, que Riffaterre (1984: 4-10) ha explorado con gran agudeza. Para este último crítico "la semiosis triunfa completamente sobre la mimesis [cuando] el texto deja de intentar establecer la credibilidad de una descripción" (Riffaterre 1984: 10). Precisamente la mimesis, la verosimilitud de la representación, es uno de los principales factores en torno a los que se cifra la diferencialidad poética del lenguaje buscado y utilizado por Lorca. Las escenas que he identificado como corales son aquellas en las que, merced a

la aparición del lenguaje semiótico, simbólico o poético, se pierde toda referencialidad mimética directa al universo verosímil representado por el texto de la obra, para establecerse exclusiva o al menos preponderantemente una referencialidad de tipo simbólico. Con respecto a esta referencialidad simbólica, la oposición *verosimilitud/no verosimilitud* deja de ser funcional debido a la naturaleza axiológica universal de los significados constituidos mediante ella^[43]. Es precisamente a estos fenómenos a los que me refería al hablar de multiplicación del significado. Gracias a ellos se introducen temas que no son ni evidentes ni explícitos en el universo representado^[44]. No sólo la existencia de una pasión erótica, sino toda la concepción de esa pasión, en sus dimensiones más viscerales y profundas, está contenida de este modo en el breve espacio de texto de la «Nana», mientras que el epitalamio transmite, a su vez, toda una concepción del matrimonio y los conflictos que esa concepción entraña. El uso poético, lírico, del lenguaje se establece así en el contexto dramático como el más eficaz medio de síntesis y armonización, precisamente porque su misma naturaleza le confiere una pluralidad semántica, en la que, al mismo tiempo, todos los planos del significado, todas las posibles lecturas e interpretaciones, se mantienen estrechamente ligadas e interrelacionadas por la comunidad de su único significante.

Pero no es ésta la única ni, quizá, la más importante de las finalidades del uso de un lenguaje poético. Volviendo al citado artículo de Herrero, señala este crítico, en torno a la engañosa simplicidad del sistema simbólico del *Romancero gitano*:

the visionary quality of its images and their roots in the popular mind convey a suggestive power that captures the reader's fancy and carries him along with its powerful rhythm; but a first attempt at a rational analysis leaves him puzzled. (1984: 175)
[45]

Ciertamente, el análisis racional confunde más que aclara en primera instancia. Es lógico, puesto que para acceder al registro simbólico, lo que Lorca hace es, en gran medida, sustraer las denotaciones primarias. Esta sustracción se lleva a cabo, como decía, mediante la imposición de una sintaxis de los significantes que no permite adjudicarles, según las reglas de la lógica referencial, un significado. Estas fallas en la lógica mimética se constituyen así en indicios de la existencia de un registro simbólico, con "otro" tipo de significado. De este modo, el lector tiene que producir un significado secundario o connotación para paliar la falta de sentido lógico primario del texto. Sin embargo este significado secundario no es ni evidente ni exacto. Al contrario que en el discurso del lenguaje mimético, en el que existe una razonable univocidad entre palabras y cosas, significantes y referentes, los elementos simbólicos refieren, como he tratado de poner de manifiesto a lo largo de estas páginas, a complejos temáticos difusos cuya identificación requiere al menos una lectura detenida y comparada, y quizás un buen conocimiento del vocabulario poético de Lorca, es decir, de complicadas operaciones hermenéuticas. Hay que suponer que el lector o espectador medio no lleva a cabo de manera explícita y consciente esas operaciones –como hay que suponer que el propio Lorca no trabajara con un "diccionario de símbolos en la poesía de Lorca", ni hubiera hecho sus propias concordancias–, sino que recibe esos contenidos que el registro simbólico le transmite de una manera distinta, "desligada del control lógico, pero con una tremenda lógica poética"^[46]. En realidad, parece razonable postular que esos símbolos funcionan de manera universal a través de procesos subconscientes. La profusa coincidencia, señalada por Herrero en el fragmento citado y documentada por Devoto, del lenguaje simbólico lorquiano con el de la tradición folklórica se puede considerar como un buen testimonio de esa universalidad. Creo así

con Feal (1989: 15) que, "como lectores, llenamos las lagunas del texto interpolando otros textos o el discurso del inconsciente, a fin de construir una secuencia coherente de signos".

Si los pasajes corales comentan, efectivamente, los temas de la tragedia y subrayan las acciones de los personajes, no por eso son ni redundantes ni meramente ornamentales. Precisamente por la intensificación del uso poético del lenguaje y la profusión del simbolismo que en ellas se centra, estas escenas, cuya comprensión racional es sumamente difícil, se convierten en un ingrediente sustancial de la tragedia. Su finalidad es, sí, transmitir los mismos temas y contenidos que el resto de la obra comunica de manera más consciente; pero los pasajes corales apuntan a una recepción mucho más vital, más poética, más visceral e íntima, situada en la esfera de la personalidad a la que el último acto traslada la acción de la tragedia. A ese tipo de comunicación, que él hubiera llamado "contajiosa", propia del baile, de la música y de la poesía, se refería Juan Ramón Jiménez al decir: "Federico García Lorca es poeta para todos, por emanación, en su teatro, y ese es su acierto, tiene "eso" que llega a todos sin necesidad de ser discernido, una emoción confusa, un movimiento que palpita y hace palpar"^[47]. Creo que es posible afirmar, aunque sea intuitivamente, que es esa comunicación subconsciente de contenidos simbólicos la que "conmueve" al espectador y propende al objetivo que el mismo Lorca sugirió en varias ocasiones, es decir, a la finalidad clásica de la tragedia: la catarsis.

Bibliografía

- Acutis, Cesare 1990 «La difficoltà di scrivere il terzo atto (*Bodas de sangre* di Federico García Lorca)» in *Scritti*, ed. de A. Morino, Alessandria, Dell'Orso, págs. 67-79.
- Allen, Rupert C. 1972 *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca*. Perimplín, Yerma, Blood Wedding, Austin, U of Texas P.
- Devoto, Daniel 1950, «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca» en Gil 1980: 23-72. (Publicado previamente en *Filología* 2.3: 292-341).
- Doménech, Ricardo 1992, «Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español» en Dougherty y Vilches, eds., 1992: 333-343.
- Dougherty, D. y M. F. Vilches de Frutos, eds. 1992 *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, CSIC-FFGL-Tabacalera.
- Feal, Carlos 1989 *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa, Dovehouse.
- García Lorca, Federico 1980 *Obras completas*, II. Ed., cronología y notas de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar.
- 1981 *Conferencias*, I y II, Ed. de C. Maurer, Madrid, Alianza.
- 1981a «La imagen poética de Don Luis de Góngora» [Texto R] en García Lorca 1981: II, 127-154.
- 1981b «Añada, arrollo, nana, vou veri vou. Canciones de cuna españolas» en García Lorca 1981: 145-176
- 1981c «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos (Un poeta gongorino del siglo XVII)» en García Lorca 1981: 127-143.
- 1981d *Bodas de sangre*. Ed., introducción y notas de Mario Hernández. Madrid Alianza.
- 1987 *Teatro inconcluso*, Transcripción de L. Staiton y M. Fernández Montesinos, Granada, Universidad.
- 1989 *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Ed. de A. Josephs y J. Caballero. Madrid, Cátedra.
- Fernández Rubio, R., ed. 1987 *Selected Proceedings of the Thirty-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Languages Conference*, Greenville (SC): Furman UP

- Gil, Ildelfonso-Manuel, ed.
1980
1980a
«Prólogo» en Gil, ed. 1980: 9-18.
- Hernández, Mario
1981
«Introducción» en García Lorca 1981d.
- Herrero, Javier
1987
1984
1988
«The Dance of Death: The Moon as Hunter» en Fernández Rubio, ed., 1987: 193-209.
«"La luna vino a la fragua": Lorca's Mythic Forge» en López de Abiada y López Bernasocchi, eds., 1984: 175-197.
«The Horned Moon, Queen of the Waters: Images of Death in Lorca» en *Morris*, 1988: 147-157.
- Laffranque, Marie
1987
«Estudio preliminar» en García Lorca, 1987: 6-97.
- López de Abiada, J. M. y
A. López Bernasocchi, eds.
1984
De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustav Siebenmann, Madrid, José Esteban.
- Morris, C., ed.
1988
"Cuando yo me muera..." *Essays in Memory of Federico García Lorca*, Lanham (MD), UP of America.
- Riffaterre, Michael
1984
Semiotics of Poetry, Bloomington: Indiana UP.
- Rubio Jiménez, Jesús
1992
«Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)» en Dougherty y Vilches, eds., 1992: 255-263.
- Sáenz de la Calzada, Luis
1976
"La barraca", *teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente.
- Xirau, Ramón
1980
«La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca» en Gil 1980: 207-216.

Notas

[1] Una primera versión, muy lejana en el tiempo, de este artículo fue leída sucesivamente por Javier Herrero y por Mario Hernández. Ambos tuvieron la amabilidad de ofrecerme numerosas sugerencias, que en la medida en que las he seguido, han contribuido sin duda a mejorar el resultado final. En otros casos, he decidido, en contra de sus indicaciones aunque no siempre por desacuerdo con sus puntos de vista, mantener invariado el texto original. Al expresarles mi profundo agradecimiento a los dos, aunque en especial a Mario Hernández, quiero también pedirles que no juzguen como fruto de la testarudez lo que puede ser resultado de varios tipos de incapacidad más o menos circunstancial.

[2] Federico García Lorca, *Obras completas*, II. En lo sucesivo todas las citas de obras teatrales, entrevistas y correspondencia se refieren a este volumen.

[3] Vease como ejemplo esta cita, de la página 972: "El coro..., intervención directa; es la voz de la conciencia, de la religión, del remordimiento. El coro es algo insustituible, algo tan profundamente teatral, que su exclusión no la concibo. No, no... Clásico? No, no... Entiéndeme... De lo clásico, el corte amplio, magnífico, teatral, concepción gigante..., eso sí..., pero con libertad, sin tendencias minúsculas de ideas [...] buscando en lo popular, en el pueblo, el nervio, el alma, la acción" (está hablando de *La zapatera prodigiosa*). Cfr. también, en pp. 1.064, 1.075-1.076, 1.101, 1.102, sus declaraciones acerca, sobre todo, del coro en *Yerma* y también, de pasada, en *Bodas de sangre*; en cambio en pp. 1.038-1.039, se refiere al uso del coro también en los "Finales de fiesta" que preparó en ocasiones, a base de escenificación de canciones.

[4] Sobre la situación del teatro español del momento, no faltan las declaraciones de Lorca en las entrevistas. Aparte de la frase categórica que le espetó al periodista leonés: "[El teatro español en general] es un teatro de y para puercos. Así, un teatro hecho por puercos y para puercos." (p. 1.003), en otras entrevistas para periódicos de mayor difusión, expresa ideas no muy favorables, aunque en términos más corteses: "El teatro tiene que ganar, porque la ha perdido, autoridad. Los autores han dejado que el público se les suba a las barbas a fuerza de hacerle cosquillas." (p. 1.073) También en algunas de sus cartas se queja del ambiente literario madrileño. A M. Fernández Almagro le escribe en torno al trabajoso estreno de *Mariana Pineda*: "Si la Xirgu no quiere representar mi obra y devuelve el original, tú te quedas con él como regalo de mi fracasada tentativa, en una época en que *no hay teatro* y tenemos que resignarnos" (Carta 33, 20 de octubre de 1926, p. 1.197; subrayado original). Las ideas semejantes a éstas abundan y en general dejan claro que Lorca no tenía una opinión muy positiva del teatro de su época. También son frecuentes sus declaraciones, sobre todo cuando habla de La Barraca, acerca de la favorable acogida que el buen teatro recibe entre el pueblo español. Él detestaba el drama burgués, escaso de ideas, las obras de entretenimiento sin trascendencia. Ver el texto citado en la nota 2, y sus declaraciones en pp. 1.064, 1.021, 1.086, 1.119, 1.073.

[5] Según sus declaraciones de diciembre de 1933 a *La Nación* de Buenos Aires: "Mariana Pineda [en la impresión está subrayado, pero yo creo que no se refiere a la obra, sino al personaje y su leyenda] fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomados de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico: «¡Oh!, qué día tan triste en Granada / que a las piedras hacía llorar / [...] / 'Si Pedrosa me viera bordando / la

bandera de la libertad'». Marianita, la bandera de la libertad, Pedrosa, adquirirían para mí contornos fabulosos e inmateriales de cosas que se parecían a una nube, a un aguacero violentísimo, a una niebla blanca en copos, que venía a nosotros desde Sierra Nevada [...] Un día llegué, de la mano de mi padre, a Granada: volvió a levantarse ante mí el romance popular, cantado también por niños que tenían las voces más graves y más solemnes, más dramáticas aun que aquellas que llenaron las calles de mi pequeño pueblo, y con el corazón angustiado, inquirí, pregunté, avizoré muchas cosas, y llegué a la conclusión de que Mariana Pineda era una mujer, una maravilla de mujer, y la razón de su existencia, el principal motor de ella, el amor a la libertad. [...] A los personajes creados por los autores del Siglo de Oro, que leía con emoción vivísima, juntaba yo el de Mariana Pineda, vistiéndolo con todo el ímpetu de una pasión heroica." (1.045)

[6] "Vestida de blanco, con el cabello suelto y un gesto melodramático hasta lo sublime, esta mujer ha paseado por el caminito secreto de mi niñez con un aire inconfundible", le escribe Lorca a M. Fernández Almagro en septiembre de 1923, cuando está trabajando en la obra (1.172; respecto a la coincidencia de fechas ver 1.406). La técnica mediante la cual en la canción se contraponen motivos elevados a la categoría de símbolo para sintetizar el conflicto de la obra es también un elemento típicamente coral. Así "Marianita se muere en cadalso por no confesar" y borda la bandera de la libertad. Los motivos del silencio y del bordado, atributos característicos de la mujer encerrada y por tanto socialmente considerada honesta (como en la Novia de *Bodas de sangre* [591], Amparo del *Poema del cante jondo* [García Lorca 1989, 185], etc.), son objeto de una profunda subversión cuya finalidad se puede ver en la oposición al sistema patriarcal que materializa el orden político absolutista, representado por Pedrosa como figura del Padre.

[7] Respecto a la importancia que la denominación del personaje puede tener, basta pensar en Leonardo, el único personaje con nombre propio de *Bodas de sangre*; cfr. Feal 1989: 44.

[8] Se trata de una ambigüedad natural y adecuada al tipo de entrevistas de que se trata. Por otra parte, el tono en que Lorca habla varía mucho. En un extremo, encontramos la concisión de la citada entrevista para *Altanor*, en la que, quizá por tratarse de una publicación con escasa difusión, Lorca se permitió expresar con gran claridad todo tipo de opiniones agresivas (cf. sus opiniones sobre Alberti en esta entrevista, p. 1.002, con las que, sobre el mismo autor y tema, expresa, dos años más tarde, para el periódico de Madrid *La voz*, p. 1.083; sobre la difusión de este periódico y la opinión que existía sobre él, véase la carta 39 a Fernández Almagro en p. 1.207); en el otro, el lirismo y la ambigüedad de, por ejemplo, sus ya citadas manifestaciones sobre *Mariana Pineda* (pp. 1.045 y ss.). Parece claro que según el interlocutor, el periódico para el que hablara, y quizá otros factores aún más imponderables, como el momento o el humor, Lorca se expresaba de una manera u otra, por lo que no siempre resulta fácil interpretar exactamente sus declaraciones. Véase también Doménech 1992 para un conocido caso parecido a éste pero con referencia a Valle.

[9] Al final de esta entrevista parece haber un error: en la ocasión que la entrevista transcribe, Lorca leyó la escena del epitalamio, o una parte, y esto se reproduce en el texto de Aguilar en la siguiente forma: "MUCHACHA 1ª (*Entrando*) Despierte la novia [...] PADRE: Como un toro la boda / levantándose está." En realidad, quien recita los dos últimos versos de esta escena del epitalamio, ni es ni puede ser el Padre; se trata de la Criada (*vid.* p. 612), y debe ser así por que el símil "toro/boda", con sus presagios ominosos de tragedia sacrificial y ritual, corresponde mejor a este personaje, que sigue el patrón del criado/gracioso del teatro áureo español, sobre todo, por la función de "voz del destino" que tiene este tipo.

[10] El teatro poético, como recurso dramático de *re-teatralización*, como se decía entonces, fue un tema muy controvertido entre los críticos y teóricos del teatro de la preguerra y las opiniones de Lorca deben leerse en este contexto, que no es posible recrear aquí por razones de espacio; véase Rubio Jiménez 1992.

[11] No me ocuparé aquí de la función estructural que estas escenas poseen en el ritmo y en la economía general de la obra. Es un aspecto sobre el que se encuentran consideraciones muy relevantes, aunque no completamente desarrolladas, en Acutis (1990: 74-76, 78-79, nn. 46 y 47).

[12] En el texto no hay división en escenas. La que yo he hecho se basa, fundamentalmente, en las entradas y salidas de personajes, pero éstas suelen coincidir con cambios de tema, así que cada escena tiene una unidad temática y perspectivística a la vez. Por ejemplo, en este cuadro 2º, se diferencian la escena I, en la que la Mujer y la Suegra cantan la nana; la II, en que llega Leonardo, se habla de varios temas en torno al complejo temático del matrimonio, central en la obra, y se presenta, a distintos niveles, la situación en casa de Leonardo; la III, en que llega la Muchacha y salen Leonardo y su Mujer, el tema descendiendo al nivel concreto de la próxima boda -la de la Novia y el Novio- a través del motivo de los regalos; con la vuelta de Leonardo a escena, comienza la IV, que mantiene el mismo tema de la anterior pero con un revelador cambio de perspectiva; y, por último, la V, donde Leonardo sale, la Suegra y la Madre retoman el canto de la nana, pero ahora con un valor distinto, aunque el tema sea el mismo que en la escena I. Con criterios en parte coincidentes con los míos, aunque él sólo se refiere a "interludios simbólicos", sin tener en cuenta el uso del verso ni los personajes, Allen (161) aísla cinco casos, de los que sólo dos coinciden con los que yo he identificado: la «Nana» y el «Epitalamio». Los otros interludios simbólicos son, para este crítico, la "escena sensual de amor" entre Leonardo y la Novia, el monólogo de la Luna y la lamentación final de las mujeres. De todos ellos, sólo comenta la canción de cuna y el monólogo, ya que los otros, en su opinión, "no incluyen ninguna ramificación simbólica de mucha complejidad". Yo en cambio creo que las dos canciones de los Leñadores, por ejemplo, tienen bastante densidad y complejidad simbólica y lo mismo pienso del canto «Madeja, madeja» de las Muchachas, con el que se abre el acto tercero, y que Allen no menciona.

[13] Como ya señaló Devoto (1950: 65), la «Nana del caballo grande» se basa en una nana real, "la más popular del reino de Granada", que Lorca recogió en su conferencia sobre la canción de cuna (1981b: 164-166), donde le dedicó un comentario extenso, testimonio del alto valor poético que veía en ella. Es posible que, por este artificio, es decir, el recurso a un texto preexistente retocado por él, Lorca le dijera a Pedro Massa que el verso no aparece aquí "con la intensidad y la anchura debidas" (995). Ciertamente, aunque se basa en costumbres y tradiciones reales, en el canto del despertar de la novia el verso resulta menos verosímil, y por tanto destacan más su valor y su intensidad. El contenido que se puede descubrir en la canción de cuna no parece el más adecuado para este tipo de poema. Si concuerda, en cambio, bastante bien con los que Lorca encontraba en la canción de cuna tradicional española (García Lorca 1981b: 160, 161, 163, 173). Por lo que se refiere a la mencionada oposición entre matrimonio y pasión, la sucinta exposición en términos antropológico-estructuralistas de Acutis (1990: 70-73) es de una claridad meridiana.

[14] En el «Romance sonámbulo», "con la sombra en la cintura, ella sueña en su baranda" (García Lorca 1989: 234).

[15] Para la creación del *Romancero gitano*, Lorca reelaboró conscientemente una serie de mitos clásicos (García Lorca 1980: 1.169: "estoy terminando una serie de *romances gitanos* que son por completo de mi gusto. También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega" [citado por Herrero 1984: 179]), entre los que destacan el de Selene y Endimión, base del «Romance de la luna luna», y el de Diana y Acteón (Herrero 1987: 195; en su conferencia sobre Soto de Rojas, Lorca hace un resumen de este mito: García Lorca 1981c: 140-141). En ambos mitos se establece el tema central de la atracción ejercida por una diosa lunar que lleva a la muerte al hombre que experimenta esa fascinación. La asociación de la mujer, sobre todo de la mujer virgen, con la luna, como medio de expresar lo que, en el fondo, se puede considerar como un temor masculino universal a la sexualidad femenina, se convierte en un icono central y constante en la obra de Lorca. Una primera manifestación de la constelación de símbolos que expresan el tema se vislumbra en la teogonía trinitaria de *Impresiones y paisajes* que Herrero (1987: 193 y ss.) señala y analiza, trinidad en la que aparecen el "caballo fantástico" y la "virgen rara" directamente asociados a la Muerte, identificada a su vez con la Luna. Respecto a la asociación entre Luna y Muerte, en fin, nada más claro que el diálogo entre la Luna y la Mendiga del tercer acto de *Bodas de sangre*. Acutis (1990: 76-77) subraya indirectamente la unicidad de los personajes que intervienen en los abundantes pasajes líricos del acto final (Leñadores, Luna y Mendiga)

al caracterizar estos diálogos aparentes como monólogos escindidos.

[16] Xirau 1980 explica detenidamente estas asociaciones. Ver también Allen 1976: 191-193.

[17] El origen de la imagen se puede encontrar en la similitud del deseo sexual con la sed. La pasión erótica irrefrenable se representa a menudo con imágenes relativas al fuego, y al campo semántico del calor, no sólo en Lorca sino en el lenguaje común y corriente, y en el lenguaje poético de todos los tiempos (se me viene a las mentes uno de los pasajes de la literatura española en que la imagen del agua y el fuego cobra tanta fuerza dramática como en Lorca, o sea, los versos de la Tisbea de *El burlador de Sevilla* que tienen por estribillo "¡Fuego, fuego, zagales, agua, agua! / ¡Amor, clemencia, que se abrasa el alma!"). En *Bodas de sangre*, la imagen del agua y el río, opuesta al ardor y el fuego, se encuentra con singular claridad en estas palabras de la Novia: "Yo era una mujer quemada ... tu hijo era un poquito de agua ... pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos" (660); también la imagen del fuego de la pasión en su diálogo en verso con Leonardo del Acto III: "¡Ay, qué lamento, qué fuego / me sube por la cabeza!" (648). El agua es, como si dijéramos, naturalmente, la satisfacción del deseo sexual, puesto que es el elemento contrario, que apaga ese fuego del deseo. No es posible establecer todas las innumerables concordancias de cada una de las imágenes que se adensan en el fragmento de la tragedia citado en primer lugar. Señalo sólo la coincidencia del "río oscuro, lleno de ramas" con la frase "el agua era negra dentro de las ramas" de la «Nana» (577) y con Don Pedro de Montemayor que "vendrá a caballo ... como un San Jorge ... de agua negra" (*Mariana Pineda*, 207); y la del "el rumor de [los] juncos" con la frase de Adela en *La casa de Bernarda Alba*: "Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla" (925). Véase Doménech 1992: 340 respecto a estas lecturas. En cuanto al rumor, es también palabra cargada de connotaciones eróticas, mientras que la orilla se asocia evidentemente con el río y con el agua.

[18] Esta significación del caballo como pasión se puede encontrar con frecuencia en la poesía de Lorca, sin perder de vista la ambigüedad inherente al símbolo en sí, que como tal funciona por connotación y no por denotación, como nos precave Doménech 1992: 338. Cito el caso que me parece más claro entre los que conozco: en el «Romance de la pena negra» se lee que la carne de Soledad Montoya "huele a caballo y a sombra", y un poco más abajo: "Soledad de mis pesares, / caballo que se desboca, / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas." (García Lorca 1989: 247 y 248). También en los versos iniciales del «Romance sonámbulo» se puede descubrir el simbolismo (García Lorca 1989: 234). En *La casa de Bernarda Alba* es evidente la relación entre el garañón encerrado en el establo y la pasión de Adela por Pepe el Romano, como lo es la asociación de este personaje, alrededor del cual gira la pasión ardiente y silenciosa de las mujeres, con su caballo (García Lorca 1980: 937 y 871, por ejemplo). Por supuesto, una similar vinculación entre Leonardo y su caballo y el simbolismo de éste están presentes también a lo largo de todo el texto de *Bodas de sangre*, y no menos en la escena inmediatamente siguiente a la canción de cuna, donde la conversación versa sobre el cansancio del caballo, a través del que se alude, en un segundo sentido, a las visitas de Leonardo a la Novia (580-582), cf. 597, 607: "Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto."; 616: "(Mujer:) A la iglesia. Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo. (Leonardo:) ¿En el carro? (Mujer:) ¿Hay otra cosa? (Leonardo:) Yo no soy hombre para ir en carro."; 619: "Hace rato llegó Leonardo con su mujer. Corrieron como demonios. La mujer llegó muerta de miedo. Hicieron el camino como si hubieran venido a caballo."; 635: "¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados..." Cito un último lugar donde se establece una relación clarificadora: según el Novio, las gentes del mar (de la costa) "se espantaban de los caballos" (622). Si el mar representa el principio femenino, especialmente en su aspecto arquetípico de Gran Madre, como se verá con algo más de detalle un poco más abajo, y el caballo es símbolo de la virilidad y de la independencia masculina, la reacción de los primos del Novio encierra una rigurosa lógica simbólica (Feal 1989: 46). Allen (1972: 173-184) estudia cuidadosamente la tradición de simbolismo solar del caballo, con sus connotaciones sexuales, en relación con la «Nana».

[19] El mar es, a lo largo de la obra de Lorca, un símbolo ambiguo, pero de significación más frecuentemente negativa que positiva. Además del verso del «Romance sonámbulo» ("el barco sobre la mar"), que parece encerrar un presagio de muerte (sobre el simbolismo mortal del barco y el mar, ver Herrero 1988: 152-153), y de los ya citados del «Romance de la Pena negra» ("caballo que se desboca / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas"), de clara relación con este tema, es interesante la canción de María Josefa en *La casa de Bernarda Alba*: "Ovejita, niño mío, / vámonos a la orilla del mar" (920). La interpretación que Feal (1989: 100-101) hace de este pasaje parece coincidir claramente con mi afirmación y un ulterior, si fugaz, refrendo se puede ver en Doménech 1992: 340. Véase también la última cita de anterior nota 16. Aunque Laffranque (1987: 79) establece una conexión entre la significación del mar y el episodio del conato de naufragio en el cap de Creus, con los Dalí, en el verano de 1925, la importancia del mar para Lorca ya se ve en una carta a Fernández Almagro anterior a esa fecha, en la que se lee: "veré el mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la Naturaleza... ¡Más que el cielo! ¡Mucho más!" (1.169).

[20] Mediante esta caracterización, "con su larga cola", se establece una asociación entre el agua de la «Nana» y la Novia, a quien en el «Epitalamio» se pide que baje "arrastrando [su] cola de seda" (610). Además, la cola es parte de la falda, que en el lenguaje simbólico lorquiano, se suele referir al erotismo femenino: en «Muerte de la Petenera» "su falda de moaré tiembla / entre sus muslos de cobre"; en «Alba» son "las niñas de pie menudo y temblorosa falda" las que causan la pasión y por tanto la muerte de los hombres, llenando "de luces [velas votivas por el alma de los muertos] las encrucijadas" (García Lorca 1989: 179, 163); en el cuadro primero de *Bodas de sangre*, la Madre encomia la honestidad de la Novia diciendo que "cose sus faldas" (569), mientras que en la canción de la Criada, la actitud que debe adoptar la Novia como casada es "recogerse las faldas".

[21] Estos últimos símbolos representan también el bienestar material y la tranquilidad del hogar para el caballista del «Romance sonámbulo»: "Compadre, quiero morir / decentemente en mi cama, / de acero, si puede ser, / con las sábanas de Holanda" (García Lorca 1989: 236).

[22] En la canción y las palabras de María Josefa, en *La casa de Bernarda Alba* (920-923), parece establecerse la misma asociación entre descendencia y matrimonio como base del orden social, aunque se trate aquí de un orden social utópico y diferente.

[23] En palabras de la Poncia de *La casa de Bernarda Alba*: "el hombre, a los quince días de la boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla" (874).

[24] Como explica Herrero (1987: 199) el balcón se presenta en el «Diálogo del Amargo» y en otros poemas como el lugar por donde llega al durmiente la tentación de arrojarse "de la seguridad del dormitorio a la seducción sensual de una belleza misteriosa y distante".

[25] Creo que así se puede entender el símbolo del sombrero unido al término galán, en su doble acepción de pretendiente que ronda a la mujer y de hombre apuesto, a la luz de las palabras con que Lorca comenta las nanas de la adúltera: "Después de todo, ese hombre misterioso que está en la puerta y no debe entrar es el hombre que lleva la cara oculta por el gran sombrero, con quien sueña toda mujer verdadera y desligada" (García Lorca 1981b: 175). Las palabras de la Muchacha, que quizá se pudieran leer también como una advertencia a Leonardo (el galán), creo que encajan mejor en el contexto siguiendo esta lectura. Verdaderamente, hay que entender que, con la boda, que convierte a la mujer en "ligada" y no "desligada", el hombre que se convierte en marido pierde toda su misteriosa atracción de galán, simbolizada en el sombrero.

[26] El caballo de la «Nana» tenía un puñal de plata en los ojos, símbolo de su predestinación a la muerte. En el «Diálogo del Amargo» (García Lorca 1989: 212), el Amargo tiene los ojos verdes, que también caracterizan a la Lola del *Poema del cante jondo*. En *Bernarda Alba*, quien contrata a la "mujer vestida de lentejuelas" (probablemente, plateadas) es "un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo" (883). Como dice Doménech [1992: 338], "... se trataba ... de reinventar un mundo, recobrando imágenes y emblemas que la tradición y el folklore ya habían codificado y sacralizado".

[27] En el «Romance del emplazado», (García Lorca 1989: 274): "Los densos bueyes del agua / embisten a los muchachos / que se bañan en las lunas / de sus cuernos ondulados". Ver también nota 9.

[28] Así es en la escena coral del Macho y la Hembra en la romería de *Yerma* (736), donde se lee, en un contexto claramente erótico: "Siete veces gemía, / nueve se levantaba, / quince veces juntaron jazmines con naranjas"; también en la canción de las Lavanderas, otra escena coral (694). El mismo contenido se le podría descubrir en el verso 41 de «San Gabriel» (García Lorca 1989: 259).

[29] Otra vez se observa una concordancia en el uso de ciertos símbolos entre una tragedia y un poema del *Romancero gitano* que están indudablemente conectados por su temática.

[30] La campana remite en primer lugar a las "campanas de sombra", imagen de la noche, que se encuentran un poco antes (610). Claro que los verbos tocar y, sobre todo, repicar indican un toque alegre; si se tratara de un toque fúnebre el verbo adecuado sería doblar – como, por ejemplo, en «Campana» del «Gráfico de la Petenera» (García Lorca 1989, 174)–, pero esto resultaría completamente inadecuado e injustificable en el contexto. De todos modos la campana me parece un elemento ambiguo; ver Xirau 1980: 209, nota 8.

[31] Claro que estas palabras encierran también otro sentido: "cardos" y "pedruscos" remiten a la muerte (como las "cicutas y ortigas" que cubren la sierra en la acotación final del «Diálogo del Amargo» y nacen en el costado del Emplazado, y los "peñascos" del norte al que miran los ojos de éste [García Lorca 1989: 219, 273 y 275]). El dueño que castiga y domina y hace brotar la simiente es, a su vez, el varón procreador. Así se establece una vez más la relación entre las diversas implicaciones del matrimonio en el orden social: el papel del Macho es simbólicamente la creación de riqueza en todos los niveles –hijos, labranza– y su "ecosistema" es el matrimonio que ando describiendo.

[32] Aunque, ciertamente, esta configuración de la relación hombre-mujer obedece, dentro del mismo universo lorquiano, a la alienación que el orden social establecido impone sobre sus miembros (Feal 1989: 52, 55), a resultas de determinados condicionamientos subconscientes, malamente asumidos, del ser humano –el miedo masculino al erotismo femenino, por ejemplo.

[33] La estrella es a menudo un símbolo de significación mortal en los poemas de Lorca, por estar obviamente asociada a la Luna, con quien comparte el cielo de la noche. Al describir el baño de Diana sorprendido por Acteón, Lorca presenta a la diosa lunar "rodeada de estrellas" (García Lorca 1989c, 142).

[34] El mismo verbo, aunque en un contexto de sexualidad extramarital, de naturalismo y primitivismo, se encuentra en la escena coral del Macho y la Hembra de *Yerma*: "¡Ay, cómo relumbra! / ¡Ay, cómo relumbra, / ay, cómo se cimbre la casada!" (735).

[35] Las Muchachas que cantan «Madeja, madeja» tienen que ser otras que las que aparecen en el epitalmio, puesto que dicen no haber ido a la boda (653).

[36] Esta forma de la luna ha sido explicada, a través del folklore popular, y su identificación del Hombre de la Luna con un leñador, por Allen 193-195.

[37] Creo que se puede establecer entre los leñadores y la luna, sobre todo en virtud de sus canciones «¡Ay, luna!» y «¡Ay, muerte!», la misma relación que se describe entre los perros y la Muerte en *Impresiones y paisajes*, tal y como la comenta Herrero (1987: 194-195). En *Bodas de sangre*, Lorca transformó la "canción" que la luna obliga a cantar a los perros, en el "monólogo de actores de una tragedia formidable" con que se había referido a ella en su primer libro. Creo que así hay que entender los coros en verso de los Leñadores, con sus súplicas a la luna y a la muerte.

[38] Particularmente, destructores del varón procreador. La asociación entre el padre muerto del Novio, paradigma verbal (por irónico que sea; cf. Feal 1989: 43) de la virilidad, su fertilidad y los árboles está claramente establecida en palabras de la Madre: "(Novio:) Estos son los secanos. (Madre:) Tu padre los hubiera cubierto de árboles." (588). También las ramas como sinónimo de descendencia, linaje: "Ramas enteras de familias han venido." (622).

[39] En palabras de la Niña: "El hilo tropieza / con el pedernal, / los montes azules / lo dejan pasar. / ... / Corre, corre, corre / el hilo hasta aquí" (653-654). El lugar escénico, "aquí", estaría así situado más allá de los montes que simbolizan el umbral de la muerte.

[40] Cito un comentario no publicado de Mario Hernández.

[41] Pienso, por ejemplo, en la canción "Al val de Fuenteovejuna / la niña en cabello baja", en "Sea bienvenido / el Comendadore" y en la canción de desposorios del primer drama y, claro está, en "De noche lo mataron / al caballero".

[42] Por supuesto que fuera de las escenas corales abundan las expresiones con un fuerte componente metafórico, que suenan, por tanto, poéticas (es interesante señalar que su densidad aumenta a lo largo del desarrollo de la acción, paralelamente a la tensión dramática). Pero seguramente Lorca defendería la existencia de esta "poesía natural" en el habla popular, singularmente en la de Andalucía (ver sus declaraciones en pp. 1.058-1.059, 1.082 y 1.109; también, García Lorca 1981a: 128-129; Devoto 1950: 64-65; y, con ciertas reservas, Gil 1980a: 13-17). En este primer acto existe un contraste notorio entre el habla de la Madre y la del Novio. Este empleo del lenguaje poético como caracterización de ciertos personajes ofrece el mayor interés.

[43] A mi entender, a esta duplicación del significado se refería el escritor Pablo Suero cuando hablaba de la "mezcla de poesía y realidad que caracteriza a García Lorca autor teatral" (en su entrevista con Lorca, p. 1.023). Véase también Doménech 1992: 338.

[44] En palabras de Acutis (1990: 72-73) "Gli elementi lirici sono un'intrusione" que permite la irrupción en escena de "simboli dell'inconscio collettivo [...]". Il carattere di irrazionalità del messaggio ne impedisce la dicibilità attraverso il dialogo, unico strumento drammatico. Si tratta di significati non denotabili, donde il ricorso allo strumento connotatore per eccellenza, la lirica. Le parentesi liriche [nel primo e secondo atto] sono zone di connotazione intensiva." Debo a Aldo Ruffinatto la referencia a este artículo que he leído sólo cuando había terminado de escribir estas páginas. Mi coincidencia de pareceres y lecturas con Acutis –tanto por lo que se refiere a la identificación como por lo que afecta a la interpretación de los pasajes líricos–, coincidencia de la que ciertamente no puede más que congratularme, es casi total. Sin embargo él parte de premisas distintas a las mías, puesto que se plantea la presencia de un discurso lírico, en oposición al modo propiamente dramático que es el diálogo, como el único recurso de que dispone Lorca para llenar el vacío causado por la ruptura de la posibilidad de comunicación entre los personajes, ruptura que a su vez es síntoma de la crisis que atraviesa el género trágico desde finales del siglo XIX. Yo estoy ciertamente de acuerdo en que Lorca está intentando –y logrando– encontrar soluciones a la crisis del teatro español del momento, y en que el uso del elemento poético o lírico es uno de sus experimentos dramáticos en ese sentido. Es más, creo que es, en el momento en que se plantea *Bodas de sangre*, el elemento esencial de su propuesta de renovación de la tragedia, como he tratado de documentar con las opiniones del autor citadas al principio. El progresivo incremento de poeticidad o lirismo del texto dramático que nos ocupa, incremento que Acutis (1990: 78-79 y nota 46) señala con gran precisión, me parece precisamente un síntoma de esta intención de buscar nuevas vías de expresión para realizar su concepción del teatro como poesía puesta de pie, para llevar a cabo una verdadera renovación de la tragedia en la que el público se sienta interpelado de una forma genuina y diversa de la que ofrecen las fórmulas dramáticas del momento. En esta perspectiva, más que un desequilibrio que lo convierte en anomalía (Acutis 1990: 79), la condensación poética del tercer acto es resultado de una cuidadosa estructuración de toda la obra, que se configura así como un *crescendo* hacia estas nuevas estrategias de comunicación que nacen de la fusión de las dos grandes vocaciones de

García Lorca.

[45] Ya he señalado las numerosas coincidencias entre *Bodas de sangre* y los poemas del *Romancero*. Parece legítimo, tratándose del lenguaje poético, aplicar estas palabras a nuestro caso.

[46] Carta nº 21 a S. Gasch, p. 1.343.

[47] En carta a José Luis Cano de 1949-1950, citada en Hernández 1981:10. Véase también, a este respecto, el inteligente comentario de Feal 1989: 17-18.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 1, (luglio - dicembre 2002), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/Lorca2.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

