

徐志鸿 ZHIHONG XU



**SURREALISMO EN LA POESÍA DE FEDERICO GARCÍA  
LORCA DESPUÉS DE *POETA EN NUEVA YORK* SEGÚN LA  
TEORÍA SURREALISTA DE CARLOS BOUSOÑO**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

MÁSTER UNIVERSITARIO EN LITERATURA ESPAÑOLA  
Curso académico: 2019-2020

Tutor: JAIME OLMEDO RAMOS  
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS HISPÁNICAS Y BIBLIOGRAFÍA

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Convocatoria: Julio 2020  
Calificación: 9

**Surrealismo en la poesía de Federico García Lorca después de *Poeta en Nueva York* según la teoría surrealista de Carlos Bousoño**

徐志鸿 XU ZHIHONG

**Resumen:**

El influjo del surrealismo en la obra de Lorca es relativamente abundante. En *Poeta en Nueva York*, nos podemos percatar de que Lorca ha utilizado una gran cantidad de elementos y técnicas surrealistas, dicho hallazgo es fruto de numerosas investigaciones académicas. Sin embargo, la mayor parte de las investigaciones tienen como objeto dichos elementos y técnicas surrealistas en el *Poeta*, no obstante, la presencia de los elementos surrealistas en la poesía de Lorca posterior a *Poeta* aún está por estudiarse. Hemos optado por utilizar la teoría surrealista de Carlos Bousoño para investigar sobre dicho tema, pero para distinguir los elementos surrealistas de otros elementos simbólicos a través de dicha teoría, necesitamos interpretar los versos de manera positivista. Por lo tanto, en este trabajo, vamos a realizar una serie de interpretaciones de los símbolos presentes en los poemarios pos-neoyorquinos y otros poemas aleatorios de Lorca, incluidos *Diván del Tamarit*, *Seis poemas galegos*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Sonetos del amor oscuro*. Nuestro objetivo es conocer, mediante las interpretaciones, qué tipo de símbolos están presentes en los poemarios de Lorca en cuestión, para saber cómo se manifiestan los elementos surrealistas en dichos símbolos y cuál es la proporción estadística de dichos símbolos en la obra de Lorca. Después de las interpretaciones, vamos a establecer una serie de tablas, mediante las cuales realizaremos un análisis conciso.

**Palabras clave:**

- **Federico García Lorca**
- **Surrealismo**
- **Poeta en Nueva York**
- **Diván del Tamarit**
- **Seis poemas galegos**

- **Llanto por Ignacio Sánchez Mejías**
- **Sonetos del amor oscuro**
- **Carlos Bousoño**

根据卡洛斯·保索纽的超现实主义理论研究《诗人在纽约》之后洛尔迦诗歌中的  
超现实主义元素存在情况

徐志鸿

**摘要：**

超现实主义对洛尔迦的影响十分深远，在《诗人在纽约》中，他使用了大量超现实主义的元素及技巧，关于这点已经有大量学者进行了相关研究。然而，《诗人在纽约》之后的洛尔迦诗歌中的超现实元素却还有待研究。我们选择使用卡洛斯·保索纽的超现实主义理论来探究这一问题，但是倘若要使用这一理论将超现实元素与其他象征元素区分开，我们需要以实证的方式对诗句进行解读，因此在这篇论文中，我们将对纽约之旅后洛尔迦出版的诗集以及散诗进行一系列的象征解读，研究对象包括《塔马里特波斯短歌集》、《加利西亚语诗歌六首》、《为伊格纳西奥·桑切斯·梅西亚斯而作的哀歌》、《黑暗之恋的十四行诗》，我们的目的是通过对诗句的解读，了解这些诗集或散诗中象征进程的类别，进而通过统计明确超现实主义诗歌在这些诗集或散诗中存在的情况以及其所占的比例。解读部分完成之后，我们会根据结果建立一系列表格并进行简要分析。

**关键词：**

- **洛尔迦**
- **超现实主义**
- **诗人在纽约**
- **塔马里特波斯短歌集**
- **加利西亚语诗歌六首**
- **为伊格纳西奥·桑切斯·梅西亚斯而作的哀歌**
- **黑暗之恋的十四行诗**

- 卡洛斯·保索纽

**Surrealism in the poetry of Federico García Lorca after *Poeta en Nueva York*  
according to Carlos Bousoño's surrealist theory**

徐志鸿 XU ZHIHONG

**Abstract:**

Surrealism has a profound influence on Lorca. In *Poet in New York*, he used a large number of surrealist elements and techniques, which have been studied by many scholars. However, the presence of the surrealist elements in Lorca's poetry after *Poet in New York* remains to be studied. We choose the Carlos Bousoño's surrealist theory to explore this theme, but to distinguish surrealist elements from the other sorts of symbolic elements through this theory, we need to interpret the verses in the positivist way. Therefore, in this work, we are going to make a series of interpretations of the symbols in Lorca's post-New York collections of poems and other uncollected poems, including *Divan del Tamarit*, *Seis poemas galegos*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Sonetos del amor oscuro*. Our objective is to recognize, through interpretations, the types that the symbols of the collections of poems or uncollected poems in question belong to, to figure out how is the presence of the surrealist elements in these objects and what is the proportion that they occupy through statistics. After the interpretations, we will establish a series of tables and we will carry out a concise analysis.

**Keywords:**

- Federico García Lorca
- Surrealism
- Poet in New York
- Divan del Tamarit
- Seis poemas galegos
- Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

- **Sonetos del amor oscuro**
- **Carlos Bousoño**

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗

——《毛诗序》

La poesía es donde acuda el albedrío. Lo que en el corazón es el albedrío,  
cuando se expresa por el hombre, es poesía.

——*Prefacio del Clásico de Poesía*

## Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría expresar mi agradecimiento a mi tutor, Dr. Jaime Olmedo Ramos, quien ha sido un guía excelente que me ha puesto inmerso al mundo de la poesía moderna, y merced a él, he podido conocer los poetas occidentales de la modernidad y aficionarme por esta poesía tan espléndida. Asimismo, quiero agradecer al personal de las bibliotecas de la Facultad de Filología, especialmente el del servicio interbibliotecario, quienes durante este año, me han facilitado una cantidad enorme de obras necesarias para este trabajo. Sin ellos, me faltarían muchos conocimientos que eran imprescindibles para dicho trabajo.

En segundo lugar, querría agradecer a mis padres y a mi patria. Mis padres me dieron la vida, me criaron sin dar quejas nunca, me han financiado para el máster y me han alentado tanto de manera directa o indirecta cuando estaba abatido o desesperado. En cuanto a mi patria, es gracias a su desarrollo veloz al que mi familia puede poseer una riqueza suficiente para que pudiese venir a España para el máster. Además, China es uno de los países que tienen más cantidad de poesía y poetas, y la poesía china es asimismo una de las poesías más importantes y de mejor calidad del mundo. Desde muy pequeño memorizaba, recitaba y comentaba los poemas más maestros y populares de Li Bai, Du Fu, Su Shi, Wang Wei, Tao Yuanming, Li Shangyin, Han Yu....., recuerdo con mucha claridad una proporción considerable de los poemas importantes de dichos poetas hasta hoy en día. El aprendizaje que recibí en mi infancia y adolescencia posibilitó que me enamorase de la poesía y tuviese la vehemencia y perseverancia en ella. Si mi patria fuese otra, posiblemente, no podría aficionarme tanto por la poesía como ahora, ni mucho menos consagrarme a la investigación de la poesía.

Además, desearía conceder el agradecimiento a las desgracias mentales que he sufrido desde la infancia, y asimismo a las gentes frías, siniestras e ignorantes que me dieron injurias psicológicas a sabiendas durante estos años. Me ofrecieron el poder de comprender desde las profundidades del alma cada poesía que he tenido el placer de leer, y me hicieron quien soy ahora.

Al final, mi mayor agradecimiento se proferirá a mi compañero de piso, Alejandro Lora del Valle. Su ayuda en el idioma ha sido tan inestimable e imprescindible que, no me imagino si podría seguir el estudio del máster sin ella. Asimismo, me ha cuidado mucho también en la vida y es un placer tenerlo en mi vida y tener una experiencia de convivir junto con él en España.

徐志鸿

XU ZHIHONG

## Índice

Introducción .....	12
1. La teoría surrealista de Carlos Bousoño .....	17
1.1 La terminología .....	18
1.2 Inconexión, conexión y autonomía .....	20
1.3 ¿Qué es surrealismo? Las tres notas definitivas del surrealismo y los tres grados del surrealismo .....	26
1.4 La metodología .....	27
2. Análisis textual.....	31
2.1 Diván de Tamarit.....	31
2.1.1 Gacela V. Del niño muerto .....	32
2.1.2 Gacela VI. De la raíz amarga .....	48
2.1.3 Gacela VIII. De la muerte oscura. ....	55
2.1.4 Gacela X. De la huida .....	66
2.1.5 Gacela del mercado matutino.....	71
2.1.6 Casida primera del herido por el agua .....	80
2.1.7 Casida III de los ramos .....	91
2.1.8 Casida IV de la mujer tendida.....	97
2.1.9 Casida V del sueño al aire libre .....	105
2.1.10 Casida VI de la mano imposible .....	112
2.1.11 Casida IX de las palomas oscuras .....	118
2.2 Seis poemas galegos .....	125
2.2.1 Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta .....	128
2.3 Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.....	133
2.3.1 La sangre derramada .....	134
2.4 <i>Sonetos del amor oscuro</i> .....	149
2.4.1 El poeta pide a su amor que le escriba.....	149
2.4.2 El poeta dice la verdad.....	153

2.4.3 El poeta habla por teléfono con el amor .....	156
2.4.4 El poeta pregunta a su amor por la «Ciudad Encantada» de Cuenca .....	160
2.4.5 Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma .....	167
2.4.6 Noche del amor insomne .....	170
2.5 Los poemas sueltos o poesía varía .....	172
2.5.1 A Mercedes en su vuelo .....	172
2.5.2 Versos en el nacimiento de Malva Marina Neruda .....	178
3. análisis breve sobre los datos recabados .....	191
Conclusión .....	196
Bibliografía .....	199
Anejo 1: las tablas de los datos recabados .....	182
Anejo 2: las interpretaciones de los poemas que no son objetos .....	211
1. Diván de Tamarit.....	211
1.1 La localización temporal de la Gacela I del amor imprevisto .....	211
1.2 Gacela I del amor imprevisto.....	213
1.3 Gacela II. De la terrible presencia.....	245
1.4 Gacela III. Del amor desesperado .....	251
1.5 Gacela IV. Del amor que no se deja ver .....	254
1.6 Gacela VII. Del recuerdo de amor .....	260
1.7 Gacela IX. Del amor maravilloso .....	267
1.8 Gacela XI. Del amor con cien años .....	268
1.9 Casida II del llanto .....	270
1.10 Casida VII de la rosa.....	272
1.11 Casida VIII de la muchacha dorada .....	275
2. Seis poemas galegos .....	283
2.1 Madrigal â Cibdá de Santiago.....	283
2.2 Romaxe de Nosa Señora da Barca .....	288

2.3	Cántiga do neno da tenda.....	295
2.4	Noiturnio do adoescente morto.....	299
2.5	Danza da lúa en Santiago.....	303
3.	Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.....	308
3.1	La cogida y la muerte.....	308
3.2	Cuerpo presente.....	319
3.3	Alma ausente.....	331
4.	Sonetos del amor oscuro.....	333
4.1	Soneto de la guirnalda de rosas.....	333
4.2	Soneto de la dulce queja.....	341
4.3	Llagas de amor.....	344
4.4	<b>[¡Ay voz secreta del amor oscuro!]</b> .....	347
4.5	<b>El amor duerme en el pecho del poeta</b> .....	351
5.	Otros poemas (extractos):.....	353
5.1	[¡Oh cama de hotel!]	353
5.2	Canción de cuna para Mercedes muerta.....	355
5.3	Dos Normas.....	356

## Introducción

El surrealismo en *Poeta en Nueva York* ha sido bastante polémico, y ha sido un objeto de discusión entre numerosos investigadores. Algunos autores niegan la presencia del surrealismo por la noción de “lógica lírica” propuesta por Lorca en una conferencia suya sobre dicho poemario. Entretanto, otros autores, tras ciertos análisis, se percatan de que en los poemas neoyorquinos hay una cantidad considerable de elementos o imágenes “stupéfiantes” de Luis Aragon<sup>1</sup> y, por lo cual, sí que hay presencia de elementos surrealistas en la obra mencionada anteriormente. Entre los investigadores importantes que han participado en la discusión sobre la relación de Lorca y el surrealismo, creemos que David F. Richter ha afirmado con excelencia que “while Lorca does use irrational symbols..... incomprehensible metaphors.....thus situating his poetry at the margins of surrealism” debido a que la “lógica lírica” de Lorca está “in contrast to the illogical lack of control of Bretonian surrealist automatism”<sup>2</sup>.

En nuestra opinión, la marginalización de David F. Richter que hemos mencionado se debería a que el poeta granadino no se siente surrealista ni nunca tuvo afinidad con los surrealistas, a pesar de emplear el surrealismo como una técnica poética. Lorca no es un surrealista en absoluto. No toma dicho movimiento como su fe. Incluso el mismo Lorca intentó huir de la atribución surrealista en una carta: “desligada del control lógico. Pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara los ilumina”<sup>3</sup>. Aun así, observamos que Lorca sí que se aprovecha de la técnica surrealista para escribir poemas. El aprendizaje de Lorca del surrealismo

---

<sup>1</sup> Aragon, L., *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2004, p.125.

<sup>2</sup> Richter, D. F. *García Lorca, at the Edge of Surrealism*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014, pp.83-84.

<sup>3</sup> García Lorca, F., *Obras completas III*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997a, p.1080. Citado por Cano Ballesta, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996, p. 108. Pero hay que tener en cuenta que Cano Ballesta, en la cita, ha incurrido en un error: ha vinculado este discurso con el *Poeta*, pero en realidad, se encuentra en una carta del 1928 para Sebastiá Gasch sobre “dos poemas”, quizás la *Oda a Salvador Dalí*.

ha sido propuesto perfectamente por Higginbotham en su obra<sup>4</sup>. En ella podemos ver que Lorca ha recibido una influencia considerable de parte de artistas surrealistas, especialmente de Dalí y Buñuel, aunque estos pertenecen a otra categoría artística. Dichos influjos, creemos, permanecerían en sus obras hasta incluso después de los poemas neoyorquinos. El poeta surrealista que tiene más influencia sobre Lorca podría ser Lautréamont, predecesor acreditado por los surrealistas franceses<sup>5</sup>. Por lo tanto, a través de esta secuencia de razonamiento, podemos advertir que, Lorca nunca se siente un surrealista, ni siente afinidad con este movimiento vanguardista, pero sí que recibe considerables influjos de él, y emplea bastantes técnicas surrealistas en su poesía, especialmente en el *Poeta*. El núcleo espiritual o poético del *Poeta* no es surrealista, porque Lorca no se siente surrealista, y su método de escritura no es la “escritura autónoma”, cuya relación con el surrealismo vamos a razonar más adelante al final de este trabajo, cuando tengamos ya bastante datos literarios para apoyar nuestra opinión. Sin embargo, Lorca es un poeta que sabe beber de las técnicas surrealistas para enriquecer su propia poesía. El *Poeta* es un ejemplo perfecto para demostrar lo siguiente: está repleto de imágenes “stupéfiantes”, es “aliené”, “médiuniqué”, su arte es “spontané”<sup>6</sup>, pero éste no es el resultado de la escritura autónoma. Así que, en sentido estricto, no es surrealista, pero en sentido lato sí, porque tiene casi todas las índoles que los investigadores utilizan para definir el surrealismo menos la escritura autónoma: sueños, hermetismo, alienación, lo grotesco. Por lo tanto, aunque no podamos cerciorarnos de que el *Poeta* es una obra surrealista, por lo menos podemos decir que ésta contiene bastantes elementos surrealistas, y Lorca ha demostrado todos los influjos que recibe de Lautréamont, Dalí, Buñuel en este poemario. En cuanto al tema de la

---

<sup>4</sup> Higginbotham, V., “Lorca's Apprenticeship in Surrealism”, *Romanic Review*, 61(2), 1970, pp.109-122.

<sup>5</sup> Para más detalle sobre el influjo de Lautréamont en Lorca, véase *Ibid.*, pp.109-113.

<sup>6</sup> Son tres de las cuatro “clés pour une peinture surréaliste” propuestas por José Pierre. Aunque son para definir la pintura surrealista, creemos que también sirve para definir la poesía. Pierre, J., *Le surréalisme*, Paris, Editions Rencontre Lausanne, 1966, pp. 9-18.

relación del poeta granadino con el surrealismo, Branka Kalenić Ramšak comparte la misma idea anterior:

Si lo que se llama el surrealismo puro es relativo por ciertas discrepancias entre la teoría y práctica, y si lo que se llama el surrealismo español es aun (sic.) más relativo por no haber abolido del todo la lógica racional, el surrealismo de García Lorca es el **menos puro de todos por mantener la apariencia del surrealismo puro y por seguir en su profundidad una lógica racional** muy objetiva y concreta. Aunque nunca aceptó plenamente este principio estético, sin el auge del surrealismo, el poeta granadino no hubiese escrito *Poeta en Nueva York* de la manera en que lo hizo<sup>7</sup>.

Pero ¿cómo podemos definir la presencia del surrealismo en la poesía de Lorca posterior a *Poeta en Nueva York*? En primer lugar, hay que aclarar que los poemarios o los poemas sueltos pos-neoyorquinos no son surrealistas, ni nunca serían surrealistas, Lorca sólo utiliza el surrealismo como un elemento, o una técnica poética, pero justo como hemos enunciado anteriormente, la influencia de Lautréamont, Dalí y Buñuel sobreviviría hasta el último día de Lorca. No creemos que la huella del surrealismo desapareciera de la obra de Lorca de manera drástica después del viaje neoyorquino. Lorca tendría que seguir utilizando las técnicas surrealistas y proponiendo elementos surrealistas en las obras posteriores. No obstante, ¿cómo es el cambio de los elementos surrealistas en la construcción lorquiana posterior al *Poeta*? ¿La presencia del surrealismo va disminuyendo o aumentando? ¿Habría alguna regla de dicho cambio? En cuanto a este tema, también podría hacer más preguntas, pero, antes que nada, necesitamos saber cómo es tal presencia, o sea, cuáles son las piezas de los poemarios “pos-neoyorquinos” en las que se pueden encontrar elementos surrealistas. Para conocer la presencia del surrealismo en la poesía pos-neoyorquina de Lorca, tenemos que realizar un análisis textual, lo cual vamos a realizar a lo largo de este trabajo.

---

<sup>7</sup> Ramšak, B. K., “El surrealismo de la poesía Lorquiana y su interpretación”, *Verba Hispanica*, 9(1), 2001, p.81.

No obstante, antes de lanzarnos a dicho análisis textual, necesitamos solucionar el siguiente problema: ¿cómo distinguir o deslindar los símbolos surrealistas de los símbolos no vanguardistas? La teoría surrealista de Carlos Bousoño es una teoría bastante adecuada para ello. Bousoño clasifica los simbolismos en tres tipos: inconexión, conexión y autonomía. Sólo la inconexión pertenece al simbolismo del surrealismo, mientras las dos restantes pertenecen a simbolismos anteriores al movimiento vanguardista. Además, el teórico español propone tres notas para definir los símbolos surrealistas. Dicha clasificación y las tres notas son cruciales para nuestra investigación, pues nos van a coadyuvar en la distinción del surrealismo de otros simbolismos. Dicha teoría la vamos a explicar con más detenimiento en la sección 1 de este trabajo. En la introducción, sólo queremos demostrar que esta teoría es lo suficientemente conveniente para distinguir los elementos surrealistas de los elementos de los simbolismos anteriores a las vanguardias, y que vamos a utilizarla en nuestro análisis textual para identificar los símbolos surrealistas (es decir, las inconexiones), y finalmente, deslindar la frontera entre los símbolos surrealistas y los símbolos no vanguardistas.

La relación entre el surrealismo y los poemarios posteriores al *Poeta* es mencionada pero con mucha brevedad por varios investigadores, y creemos que habría aún menos investigaciones dedicadas a este tema. Por lo tanto, si hacemos un trabajo que intente, de manera humilde pero más diligente posible, profundizar en el tema de la presencia del surrealismo en los poemarios pos-neoyorquinos, podríamos realizar un aporte a los estudios lorquianos. Es por tal razón por la que emprendemos a escribir este artículo.

A continuación, vamos a explicar de manera concisa el contenido de este trabajo. En este trabajo, vamos a realizar una serie de análisis textuales sobre los símbolos surrealistas y no surrealistas encontrados en los poemarios o poemas posteriores a *Poeta en Nueva York: Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, Sonetos del amor oscuro*, y otros poemas sueltos. Dicho análisis va a efectuarse en conformidad con la teoría surrealista de Carlos Bousoño. Además, para analizar la clasificación de los símbolos según la teoría surrealista de Carlos Bousoño, primero se

debe comprender la significación o la connotación de los versos simbólicos en cuestión<sup>8</sup>. En otras palabras, antes de clasificar los simbolismos según dicha teoría, tenemos que interpretar los versos para saber con la máxima claridad posible sus connotaciones y significados metafóricos o simbólicos. Por eso, en la parte del análisis textual, en la mayoría del corpus, lo que estamos haciendo no es analizar la clasificación de los símbolos en cuestión, sino una interpretación de ellos. Este último procedimiento será el de mayor extensión en este trabajo, lo cual no quiere decir que nuestro objetivo fuese la interpretación, nuestro objetivo es invariablemente la clasificación de los símbolos. Eso es lo que se tiene que clarificar. Después del análisis textual, cuando ya sabemos los datos sobre la presencia y la cantidad de las conexiones, autonomías e inconexiones en cada poema, propondremos los datos recabados a través de una serie de tablas cronológicas según el año de creación hipotetizado por investigadores familiarizados con el tema, de manera que podamos saber cuántos elementos surrealistas tiene cada poema y cuál es la proporción de estos, Y para terminar, realizaremos un análisis breve de dichos datos.

Además, por el límite de la extensión del TFM, nos vemos obligados a reducirlo, para lo cual hemos trasladado los análisis interpretativos de dos tipos de poemas: 1. la *Gacela primera*, según nuestros análisis, es un poema totalmente surrealista, lo cual tacha la posibilidad de que fuese escrito después del año 1930, ya que, en este período, ninguno de los poemas es surrealista<sup>9</sup>; 2. los poemas que no cuentan con ningún símbolo surrealista, en otras palabras, los poemas que no tienen ninguna inconexión. Los poemas colocados en el anejo servirían simplemente como unas interpretaciones para las futuras investigaciones.

La aportación de este trabajo residiría en varios aspectos: 1. en este trabajo, vamos a realizar interpretaciones, las cuales vamos a procurar hacer de manera positivista, por eso, estas interpretaciones aportarían a las futuras investigaciones interpretativas sobre los poemarios o los poemas sueltos en cuestión; 2. como hemos propuesto sobre las

---

<sup>8</sup> Véase la sección 1 para comprender con más claridad por qué hay que saber la significación.

<sup>9</sup> Para más detalles, por favor véase la sección 1.1 del anejo 1 y la 3.1.

investigaciones relacionadas con este tema, son pocos los investigadores que han ahondado en este tema, por tal razón, creemos que el trabajo que vamos a hacer valdría la pena, aunque por nuestra humildad y carencia de excelencia, puede que no sea un trabajo impecable, pero si pudiéramos llamar la atención de sobre el tema, y si este trabajo fuese útil para futuras investigaciones, este trabajo tendría ya su éxito.

## **1. La teoría surrealista de Carlos Bousoño**

En el presente trabajo, llamamos a las teorías que plantea Carlos Bousoño en la obra *Superrealismo poético y simbolización* como “la teoría surrealista de Carlos Bousoño” para diferenciarla del conjunto de las teorías que planteó el mismo teórico en otras monografías. *Superrealismo poético* fue publicada en el año 1979 por Gredos. Se trata de una de las obras teóricas más importantes de Carlos Bousoño. En ella, Bousoño nos presenta los tres tipos de simbolismos: inconexión, conexión y autonomía. Basado en tal clasificación, Carlos Bousoño propone una serie de investigaciones sobre los fenómenos que pudieran suceder con los símbolos, especialmente los símbolos surrealistas. A continuación, vamos a exponer, de manera concisa, algunas de las teorías presentadas en dicha obra. Sólo necesitamos distinguir el simbolismo surrealista de los otros tipos restantes, en otras palabras, sólo tenemos que saber cuáles símbolos son inconexiones, y cuáles son conexiones o autonomías, cuál es la proporción que ocupan las inconexiones, cuáles son los cambios del número y proporción de estas inconexiones a lo largo del tiempo. Por eso, en este trabajo, nos limitamos a utilizar las teorías que nos ayudan a analizar los textos, con el fin de identificar el tipo de simbolismo y distinguir las inconexiones de las conexiones y las autonomías.

## 1.1 La terminología

En *Superrealismo poético y simbolización*, Carlos Bousoño formula una terminología específica para explicar los fenómenos simbólicos que ha descubierto a través de sus investigaciones.

Los primeros términos que tendremos que conocer para realizar un análisis textual sobre los simbolismos son “originador, originado, proceso Y del autor”.

El proceso Y, o el proceso Y del autor, es el proceso en el que el Bousoño identifica el símbolo. Se compone de varios elementos. El elemento que lo incoa se llama “originador” y el elemento por el que el proceso culmina se llama “originado”, el cual es el destino o el resultado del proceso<sup>10</sup>. Adicionalmente, entre el originador y el originado encontramos otros tres elementos: la “serie emotiva” y la “serie sintagmática”<sup>11</sup>, y el simbolizado o la emoción simbólica. La “serie emotiva” es aquella serie donde el autor, partiendo de la mala lectura o la buena lectura del originador, produce una cierta emoción simbólica subjetivamente, y se dirige hacia el simbolizado, y la “serie sintagmática”, es donde el autor, partiendo del simbolizado, busca unas ciertas expresiones para expresar la emoción simbólica, tales expresiones tienen que ser lógicamente incongruentes, pues los versos lógicos no serían nunca símbolos. En la serie emotiva, lo que hace el autor es leer el originador y tener en su preconsciente una emoción razonable o irrazonable, dicha emoción va a incoar en cambio la serie sintagmática, en la que el autor tiene que buscar unos sintagmas, es decir, unas expresiones, para versificar la emoción simbólica, cuyo resultado es el originado<sup>12</sup>. Bousoño también se refiere al simbolizado como “equivalencia conceptual”, que es aquel concepto implícito que necesitamos percatarlo a través de una serie de

---

<sup>10</sup> Bousoño, C., *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, p.86.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>12</sup> Véase *Ibid.*, pp.119-125. Nuestras descripciones sobre las dos dichas series difieren de las de Carlos Bousoño, porque en *Superrealismo poético*, Carlos Bousoño solo describe las dos series de los procesos Y de inconexión, mientras lo que estamos relatando aquí es las dos series de todos los tres tipos de simbolismos: conexión, inconexión y autonomía.

especulaciones. La emoción simbólica, en cambio, es aquella emoción que podemos percibir espontáneamente a la hora de leer el verso simbolista<sup>13</sup>. Por añadidura, hay otro término importante, que es el concepto de “simbolizador”. Éste es aquella expresión que, según Bousoño, “en su totalidad, que simboliza”<sup>14</sup>, pero no es lo mismo que el símbolo, pues según menciona Bousoño: símbolo= simbolizador + emoción simbólica<sup>15</sup>. Esta ecuación sugiere que no podemos identificar al simbolizador con el símbolo. Por eso, a lo largo del trabajo, vamos a llamar “símbolo” a los procesos simbólicos que engloban todos los elementos necesarios para formar un símbolo. Aquí ejemplificamos un verso de Alexandre que Carlos Bousoño toma como un ejemplo para explicar el proceso de inconexión:

No me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche.

Según Carlos Bousoño, ceñir el cuello es un movimiento amoroso que debería ser dulce para el autor, pero para Alexandre, el amor es algo destructivo, es la muerte, por lo tanto, ceñir el cuello sugiere un movimiento amoroso, pero igualmente destructivo<sup>16</sup>. Carlos Bousoño nos demuestra a través de la siguiente ecuación parcial para elucidarnos mejor este símbolo:

No me ciñas el cuello (amorosamente) [= no me ciñas el cuello destructoramente= muerte=] emoción de muerte en la conciencia<sup>17</sup>.

Esta serie es la serie emotiva de todo el símbolo; la expresión “no me ciñas el cuello” es el originador, porque podemos ver que desencadena todo el símbolo; la emoción de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.38.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.76.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.120.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.121.

muerte es la emoción simbólica; y el simbolizado, no es sino el concepto de “muerte”, extraído de la emoción simbólica, la cual va a activar luego la siguiente ecuación parcial:

Emoción de muerte en la conciencia [=emoción de muerte= tengo poca vida= no veo= oscuridad=] noche (que creeré que se va a hacer de noche)<sup>18</sup>.

Ésta es la serie sintagmática, en la que el autor, emocionado por el originador, empieza a buscar una expresión para encarnar dicha emoción; los elementos encerrados en los corchetes son llamados por Carlos Bousoño como el simbolizable<sup>19</sup>; y el concepto “noche” o sea, la expresión “que creeré que se va a hacer de noche” es el originado, término de todo el símbolo. Y con juntar las dos ecuaciones parciales, obtendremos la ecuación completa de este símbolo.

No me ciñas el cuello (amorosamente) [= no me ciñas el cuello destructoramente= muerte=] emoción de muerte en la conciencia [=emoción de muerte= tengo poca vida= no veo= oscuridad=] noche (que creeré que se va a hacer de noche)<sup>20</sup>.

## 1.2 Inconexión, conexión y autonomía

La clasificación de los tres tipos de simbolismos es una aportación bastante excelente de Carlos Bousoño que nos ha ayudado mucho en la distinción de los simbolismos no vanguardistas de los simbolismos surrealistas. Sólo la inconexión es surrealista. La conexión y la autonomía son ambos simbolismos anteriores a las vanguardias, por lo cual no son surrealistas.

Básicamente, la diferencia entre la conexión y la inconexión es muy obvia. La congruencia emotiva siempre impera en la conexión, pero se halla ausente en el caso

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.124.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.311.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.124.

de la inconexión. Cuando leemos “no me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche”, no sabemos cuál es la relación entre la emoción del originador “no me ciñas el cuello” y la del originado “que creeré que se va a hacer de noche”. Observamos que una es cariñosa y amorosa, mientras que la otra es oscura y nocturnal. Es imposible comprender una inconexión sin realizar una operación intelectual e interpretativa para obtener el simbolizado.

No obstante, la conexión, por más absurda que parezca, o por más hermética que sea, siempre nos revela una emoción. Verbigracia, en *Rey de Harlem* se encuentra un verso así: “cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas/ rueden por las playas, con los objetos abandonados.”<sup>21</sup> A simple vista, este verso parece absolutamente absurdo, incluso hermético, no sabemos cuál es su lógica, pues no tiene ninguna lógica, ni sabemos exactamente qué es lo que Lorca pretende expresar. No obstante, si lo conectamos con el contexto, descubrimos que en esta estrofa y las estrofas contiguas, el poeta está retratando una escena catastrófica y revolucionaria en la que el negro empieza a destruir Nueva York y la civilización moderna de los blancos que dicha ciudad representa, convirtiendo este mundo en un mundo en el que impera la naturaleza, representada por los negros. Por eso, es muy fácil que un lector que ha tenido en cuenta las estrofas pasadas y lo que Lorca trata de contar en este poema comprenda emotivamente este verso, aunque sea tremendamente ininteligible. Es imposible interpretarlo al pie de la letra, pero es totalmente probable y factible sentir la emoción expresada<sup>22</sup>. Por lo tanto, hay que recordar que, que un símbolo sea conexión no significa que sea fácil de entender, aunque la mayoría de las conexiones se puede comprender fácilmente, pero también hay conexiones herméticas, incluso más que algunas inconexiones débiles, sólo es que no son emocionalmente incongruentes.

En lo tocante a la autonomía, es un simbolismo muy parecido a la inconexión. Tampoco tiene congruencia emotiva. Su emoción es asimismo ininteligible. Lo único

---

<sup>21</sup> García Lorca, F., *Obras completas I*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, p.520.

<sup>22</sup> Sobre más detalles, véase por favor, Bousoño, C., 1979, *op. cit.*, p.145-155.

que ayuda en distinguir ella de la inconexión es la concienciación de la relación identificativa de autonomía. Para definir tal tipo de simbolismo, Carlos Bousoño nos pone como ejemplo el siguiente verso: un pajarillo es como un arco iris<sup>23</sup>. ¿Cuál es la dicha “concienciación de la relación identificativa”? Según Carlos Bousoño, una de las concienciaciones de la relación identificativa más frecuentes es el nexo de identidad “es como”<sup>24</sup>. Sobre otros tipos de concienciación de la relación identificativa no ha enunciado demasiado el mismo Carlos Bousoño, por eso no sabemos con certeza si existe algunos otros nexos que sirvan para concienciar la relación identificativa, pero básicamente, los nexos que nos ayudan a reconocer la relación identificativa son dos: “es” y “es como” entre otras conjugaciones o sintagmas del verbo “ser”, y también el propio nexo “como”. Además, Carlos Bousoño subdivide las autonomías en tres tipos: imagen visionaria autónoma (como el verso susodicho), la visión autónoma y el símbolo homogéneo autónomo. Las visiones autónomas consisten en “la atribución de funciones, cualidades, o, en general, atributos imposibles”<sup>25</sup>, Carlos Bousoño pone como ejemplo el siguiente verso: “tu voz tenía sonidos negros”<sup>26</sup>, del cual se puede observar que Lorca ha impuesto una atribución no probable para el objeto “sonido”, dicha atribución es el color negro. El sonido no tiene forma, y los colores normalmente son atribuidos a objetos entidades tangibles. Por lo tanto, podemos ver que la atribución imposible es asimismo una especie de “concienciación de la relación identificativa”. Basándonos en esta conclusión, podríamos decir que también las atribuciones marcadas por la preposición posesiva “de” son también una concienciación de la identificación, verbigracia, “Le rubis du champagne” de Lautréamont. Con respecto al “símbolo homogéneo”, podemos decir que este es, según Carlos Bousoño, “un enunciado E de algo no imposible en la realidad..... pero sí poco probable en ella y, por tanto, siempre

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.170.

<sup>25</sup> Bousoño, C., *El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977, p.91.

<sup>26</sup> Bousoño, C., 1979, *op. cit.*, p.181.

de escasa o ninguna verosimilitud en el poema”<sup>27</sup>. En cuanto a tal tipo de autonomía, nos ejemplifica Carlos Bousoño una estrofa bastante extensa de Antonio Machado:

Arde en tus ojos un misterio, virgen esquiva y compañera.  
No sé si es odio o es amor la lumbre inagotable de tu aljaba negra.  
Conmigo irás mientras proyecte sombra mi cuerpo y quede a mi sandalia arena.  
¿Eres la sed o el agua en mi cambio?  
Dime, virgen esquiva y compañera<sup>28</sup>.

Podemos advertir que casi todos los versos de este pasaje incluyen información sobre la virgen. Creemos que tal inclusión de informaciones relativas sería la concienciación de este caso, aunque en esta estrofa también existen otros dos tipos de concienciación.

Para poder resumir todas las características de los tres simbolismos, y compararlos, Carlos Bousoño establece el siguiente cuadro, el cual nos expone con mucha claridad las índoles de los tres simbolismos y nos ofrece una comparación muy intuitiva que nos coadyuvará a deslindar estos tres simbolismos:

---

<sup>27</sup> Bousoño, C., 1977, *op. cit.*, p.109.

<sup>28</sup> Bousoño, C., 1979, *op. cit.*, p.184.

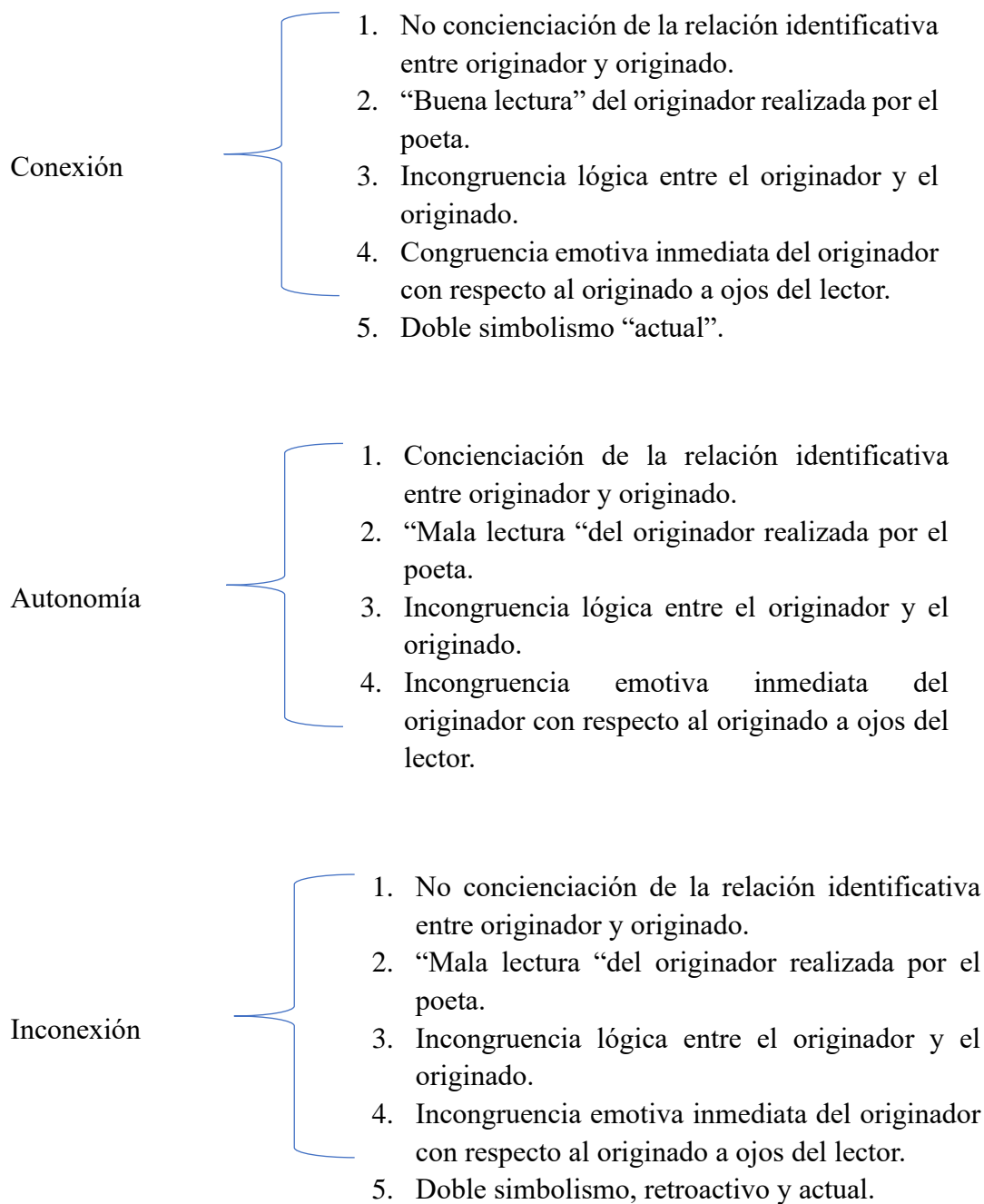


Figura 1 Los tres simbolismos<sup>29</sup>

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.193-194.

Anteriormente hemos explicado la concienciación de la relación, entonces aquí la explicación sobre ella se va a omitir. La “mala lectura” es una índole referente a aquel fenómeno en el que el autor, a la hora de leer el originador que acaba de crear, en vez de emocionarse por éste de conformidad con la costumbre y la tradición literaria en la que vive, lo comprende subjetivamente, o en palabras de Carlos Bousoño, lo comprende "malamente". El adjetivo “mala” no se refiere a que tal asociación emotiva sea incorrecta o de mala calidad, sino está insinuando que tal asociación no es igual que la interpretación tradicional, en otras palabras, es una interpretación que a los demás nunca se le ocurriría. Es una interpretación antitradicional. Si el autor ha continuado la tradición a la hora de leer el originador como lo que hacen siempre los autores al poetizar los simbolismos conexos, es una “buena lectura”, “buena” en el sentido de “tradicional” o “racional”. Las consecuencias de la “mala lectura” son dos: la incongruencia emotiva y la retroactividad. Ahora, esta última característica no tiene mucha relación con nuestra investigación, por eso no vamos a profundizar en ella, pero sí que vamos a describir con brevedad la primera característica. La incongruencia emotiva se refiere a aquel fenómeno en el que el lector, al leer uno o dos versos, no siente que las emociones expresadas en ellos son congruentes, o sea, no siente que son relacionadas en la emoción. Ello se debe a que la emoción que siente el lector sobre el originador y el originado es diferente a la emoción que siente el autor sobre ellos. Tal diferencia tiene su origen en la “mala lectura” o sea, la lectura antitradicional del autor, ya que, los lectores no leemos sino según nuestra tradición literaria, y cuando la emoción que solemos atribuir al originador difiere de la que solemos atribuir al originado, surgirá la incongruencia emotiva, y el verso nos parecerá ridículo<sup>30</sup>. Así es el caso de la autonomía y la inconexión, por eso, ambas poseen la “mala lectura” y la incongruencia emotiva como índoles, en cambio, la conexión, porque principia con la buena lectura del autor, prescinde de la incongruencia emotiva, por tal razón es más inteligible para los lectores. Por eso, cuando leemos “no me ciñas el cuello que creeré

---

<sup>30</sup> Para más detalles, por favor léase *Ibid.*, pp.117-125 y 163-192.

que va a hacer de noche” o “un pajarillo es como un arco iris”, preguntaremos ¿qué tienen que ver el ceñir el cuello con el anochecer?, o ¿qué tienen que ver el pajarillo con el arco iris?, La respuesta es, ¡no tienen nada que ver! Tales preguntas no las haríamos cuando leemos el verso “cielos yertos, en declive, donde las colonias de planetas/ rueden por las playas, con los objetos abandonados”, pues, aunque a primera vista pueda parecer absurdo, podemos entender lo que se está retratando conforme al resto del poema.

### **1.3 ¿Qué es surrealismo? Las tres notas definitivas del surrealismo y los tres grados del surrealismo**

Como hemos visto anteriormente, la inconexión es el único simbolismo surrealista, por eso, definir si un verso o un símbolo es surrealista equivale a definir si es una inconexión o no, para lo cual es necesario saber cuál es la diferencia entre las inconexiones y los dos simbolismos restantes, y distinguir, de conformidad con tal diferencia, las inconexiones de ellos. Si oteamos el cuadro propuesto en 1.2, nos damos cuenta de que hay dos índoles determinantes que distingue la inconexión de los dos restantes. La primera índole es la no concienciación de la relación identificativa, la cual distingue la inconexión de la autonomía. La segunda es la “mala lectura” y su consecuencia “incongruencia emotiva”, que diferencia la inconexión de la conexión. Justo, estas dos índoles, junto con otra llamada “la inconexión lógica” que es la índole definitiva para que un verso sea simbólico, constituyen las “tres notas definitivas” del surrealismo indicadas por Carlos Bousoño<sup>31</sup>. Un símbolo tiene que cumplir con estas tres notas para ser surrealista, o sea, para que sea una inconexión. Si falta una de las notas, el símbolo en cuestión no será surrealista.

Además de las tres notas definitivas, Carlos Bousoño plantea, asimismo, la idea de los tres grados del surrealismo: el surrealismo primario, el surrealismo secundario (o el surrealismo de segundo grado) y el surrealismo secundario complejo. El

---

<sup>31</sup> Véase *Ibid.*, p.359.

surrealismo primario es justo el surrealismo que solamente atesora las tres notas susodichas<sup>32</sup>. El surrealismo secundario es aquel que, además de caracterizarse por las tres notas, dispone de uno o varios otros elementos<sup>33</sup>, los cuales pueden llegar hasta el número de seis: multiplicidad de las malas lecturas; multiplicidad de los originados por cada mala lectura; doblaje y relación sintáctica simbólicos de los originados; elaboración secundaria de los nexos; falsa concienciación de la relación originador-originado<sup>34</sup>. Cuando un surrealismo cuenta con muchos elementos de éstos, es un surrealismo secundario complejo. Si hubiéramos de proponer detalladamente todos estos elementos, este trabajo sería extensísimo, por lo cual nos limitamos a proponer la realidad de que existen estos elementos que pueden complicar el surrealismo, y si a largo del proceso analítico de los textos nos surgen algunos versos que tengan varios elementos de estos, ahondaremos en ellos. Mas, hay poca probabilidad de que eso suceda, ya que ninguna de las obras lorquianas que tomamos como objeto son auténticamente surrealistas. Que las obras lorquianas tengan símbolos inconexos es esperable, pero que presenten símbolos surrealistas tan complejos es casi improbable. Por lo tanto, por aquí no vamos a pormenorizar en demasía tales elementos<sup>35</sup>.

#### 1.4 La metodología

Nuestra metodología básicamente es reconstruir, tras un análisis textual, el proceso Y del autor de los símbolos en cuestión. Para poder realizar tal reconstrucción, es imprescindible realizar una serie de interpretaciones del originador y el originado,

---

<sup>32</sup> Sobre el surrealismo primario véase con más pormenores *Ibid.*, pp.359-363.

<sup>33</sup> Para más detalles sobre el surrealismo secundario, véase *Ibid.*, pp.363-365.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.371.

<sup>35</sup> Asimismo, si le interesan tales elementos, puede consultar las siguientes partes del libro: para la multiplicidad de malas lecturas y la de originados para cada mala lectura, véase *Ibid.*, pp.277-292; para el doblaje y relación sintáctica simbólicos de los originados, véase *Ibid.*, pp.293-318; para la elaboración secundaria de los nexos véase *Ibid.*, pp.311-342; y para la falsa concienciación de la relación originador-originado, pp.279-281.

porque son las interpretaciones las que constituyen la emoción simbólica o el simbolizado, en otras palabras, son ellas las que componen las ecuaciones, o sea, las interpretaciones son los contenidos entre corchete encajados en las ecuaciones. Para construir las ecuaciones, es necesario saber qué hay dentro de los corchetes de las ecuaciones, y las interpretaciones son la única vía por la que podemos conocer los contenidos entre corchetes. Para realizar tales interpretaciones tampoco podemos prescindir de aplicar los recursos de las obras interpretativas de los investigadores anteriores que pudiéramos conseguir sobre los poemas en cuestión. Después de recabar las interpretaciones aparentemente razonables, tenemos que conectarlas con los originadores y los originados para saber por qué el poeta ha interpretado el originador como representación de tal emoción simbólica o simbolizado, y por qué ha encarnado dicha emoción simbólica o simbolizado con el originado, y de ahí que podamos reconstruir la serie emotiva y la serie sintagmática del símbolo en cuestión. Para reflexionar sobre éste y demostrar tal reflexión con más claridad, utilizaremos las ecuaciones que emplea siempre Carlos Bousoño para clarificar los procesos simbólicos. Normalmente, la interpretación sobre el originador y las asociaciones hipotéticas (los elementos entre corchetes) constituyen la ecuación de la serie emotiva, y el originado y las asociaciones hipotéticas constituyen la ecuación de la serie sintagmática. Lo único es que la ecuación del originado se encuentra invertida. Tomemos el ejemplo de la frase “no me ciñas” para clarificar nuestra metodología.

Ahora emprendemos a analizar la frase “no me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche”. En primer lugar, vamos a consultar los recursos académicos que podamos conseguir para tener en cuenta cuál es la interpretación de este verso. Posiblemente, en algún artículo, podamos conocer la idea de Alexandre sobre el amor como destrucción, y de ahí que podamos interpretar el movimiento amoroso presentado en “no me ciñas el cuello” como un movimiento destructivo, y de ahí obtendremos la siguiente ecuación de originador:

Originador: No me ciñas el cuello (amorosamente) [= no me ciñas el cuello destructoramente= muerte=] emoción de muerte en la conciencia<sup>36</sup>.

Asimismo, según otros recursos, o valiéndonos de nuestro ingenio, nos damos cuenta de que la imagen “noche” es un símbolo de la muerte, lo cual coincide con la emoción a la que hemos llegado a través de la ecuación que acabamos de proponer, y por consiguiente, podemos conseguir igualmente una ecuación de originado que proponemos a continuación:

Originado: que creeré que se va a hacer de noche [= noche= oscuridad= no veo= tengo poca vida= muerte=] emoción de muerte en la conciencia.

Invirtiendo la ecuación del originado y anteponiendo la del originador, conseguimos una ecuación definitiva, que es la ecuación que demuestra el proceso Y del autor (hipotético):

Proceso Y: No me ciñas el cuello (amorosamente) [= no me ciñas el cuello destructoramente= muerte=] emoción de muerte en la conciencia [= muerte= tengo poca vida= no veo= oscuridad= noche=] que creeré que se va a hacer de noche.

Con estas ecuaciones, podemos analizar el proceso con más claridad. Mediante el análisis de las ecuaciones, descubrimos que la idea de Alexandre sobre el amor como algo destructor difiere de la idea tradicional de los lectores comunes sobre el amor como algo cariñoso, porque tal diferencia es una “mala lectura” realizada por el lector mismo, y de tal “mala lectura” dimana la incongruencia emotiva, amén de que no cuenta con ninguna concienciación de la relación identificativa ni tiene congruencia lógica. Sintetizando todos los datos descubiertos, podemos cerciorarnos de que este símbolo es una inconexión, es decir, es surrealista. Cabe subrayar que, la no concienciación de

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.121.

la relación identificativa y la congruencia lógica son muy fáciles de percatar, por lo tanto, lo único que tenemos que hacer ante un símbolo no autónomo (que no tiene dicha concienciación) es averiguar si el autor ha realizado alguna mala lectura en el originador, y preguntarnos en dónde está la mala lectura. Por eso, al final del análisis de un símbolo que no sea autónomo, cuando emprendemos a resumir todo lo dicho y definir la especie del símbolo en cuestión, abreviaremos las palabras confirmativas sobre la inexistencia de la concienciación de la relación identificativa y sobre la afirmación de que el poema no es autonomía, ya que estos son muy evidentes.

Allende, tenemos que aclarar que las interpretaciones que vamos a proponer no pueden ser exactamente iguales a las ideas de Lorca en los poemas en cuestión, incluso, podemos decir que hay muy poca probabilidad que podamos reconstruir las ideas de Lorca en las interpretaciones. No obstante, el objetivo de nuestro trabajo no es la interpretación de los textos, aunque ésta ocupe la mayoría de las páginas de este trabajo. El objetivo del trabajo es rastrear los elementos surrealistas en los poemarios lorquianos posteriores a *Poeta en Nueva York*, y percatar el cambio de frecuencia de presencia de dichos elementos. Por eso, lo único que tenemos que hacer es confirmar si el símbolo en cuestión es inconexo o no, y para conseguirlo, sólo es necesario fijarse, en caso de que no haya concienciación de la relación identificativa, en ver si el autor ha realizado una mala lectura en el originador. Para ello no necesitamos obtener una interpretación absolutamente correcta, todo lo que tenemos que hacer es averiguar si hay una mala lectura en el originador, en vez de obtener una impecable interpretación del texto. Por añadidura, ya que Lorca es un poeta más bien tradicional que recibe el influjo desde surrealismo en vez de ser un poeta surrealista, ninguno de los poemarios posneoyorquinos son surrealistas, por lo cual, es muy probable que aunque nuestro objeto de investigación son los elementos surrealistas (inconexiones), en la mayor parte del trabajo estaremos presenciando e interpretando las conexiones, en vez de las inconexiones, pues la mayoría de los poemas de Lorca tienen que ser símbolos anteriores a la vanguardia.

## 2. Análisis textual

### 2.1 Diván de Tamarit

En cuanto al *Diván de Tamarit*, es conveniente referirse primeramente a la atribución surrealista de Francisco Aranda a esta obra. Aranda sí que se inclina a considerarla como una obra surrealista, porque es “hechicero, cabalístico”<sup>37</sup>, y tiene “la seducción muy estudiada del poeta llega a su expresión más alquímica”<sup>38</sup>, incluso orienta “los derroteros del surrealismo mundial a partir de 1939, que partían ahora a la búsqueda de lo mágico.”<sup>39</sup> No obstante, como diserta Andrew Anderson: “El mundo metafórico y simbólico lorquiano sigue ininterrumpido, aunque obviamente sin la extensión vasta que se le permitía en *Poeta en Nueva York*”<sup>40</sup>, es decir, en *Diván*, Lorca emplea menos “images stupéfiantes” que en *Poeta*. Por tal razón, no convendría considerar que *Diván* fuera surrealista, ya que *Poeta* sólo se puede situar “at the margins of surrealism”<sup>41</sup> a pesar de que en dicho poemario Lorca “does use irrational symbols..... incomprehensible metaphors”<sup>42</sup>, mientras en la mayoría de las obras de *Diván* los símbolos, metáforas e imágenes utilizados por Lorca son menos “irrational”, “incomprehensible” y “stupéfiantes”.

Teniendo en cuenta que *Diván* no se trata de un poemario surrealista, cabe subrayar otra realidad que tendríamos que conocer, la cual es que a pesar de que sea imposible el surrealismo en *Diván*, éste posee de facto varios símbolos surrealistas, los cuales son las inconexiones.

---

<sup>37</sup> Aranda, F., *op. cit.*, p.147.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Anderson, A., “Introducción crítica”, en F. García Lorca *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988<sup>a</sup>, p.18.

<sup>41</sup> Richter, D. F., *op. cit.*, p.84.

<sup>42</sup> *Ibid.*

### 2.1.1 Gacela V. Del niño muerto

Todas las tardes en Granada,  
todas las tardes se muere un niño.  
Todas las tardes el agua se sienta  
a conversar con sus amigos<sup>43</sup>.

En el *Diván*, la figura “niño” tiene muchísimos significados. En la primera estrofa, los niños que mueren todas las tardes, posiblemente, no sólo sean el símbolo del ocaso como lo que indica Andrew Anderson<sup>44</sup>, sino también, implican otras connotaciones, una de las cuales, es la infancia. Los niños representan la íntegra creación. Es decir, los adultos, por haber crecido demasiado, por la influencia viciosa de la razón, pierden gradualmente la creación, pero los niños, exento de dicha influencia por parte del crecimiento, se dejan afectar menos por la razón, como lo que el propio Lorca señala en una conferencia:

Muy lejos de nosotros, el niño preserva íntegra la fe creadora y no conoce aún la semilla de la razón destructora. Es inocente, por lo tanto sabio, y, desde luego, comprende, mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética<sup>45</sup>.

Todo lo que se atesora durante la infancia, el individuo lo pierde con el crecimiento, por eso, consideramos que la muerte del niño de esta estrofa sugiere el crecimiento que conduce la pérdida de la niñez con la que la persona es despojada de todo lo que poseía: “la fe creadora” y la carencia de “la semilla de la razón destructora”. Puede que la

---

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Anderson, A., “Notas”, en F. García Lorca *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. Andrew Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988c, p.201.

<sup>45</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.123. Citado por Hernández, M., “Introducción”, en F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981b, p.41.

estrofa en cuestión esté describiendo el crecimiento paulatino con el que se mueren cada día esencias infantiles. Lo más probable es que, por tal razón, Lorca pronuncia lo siguiente en la carta dirigida a Adolfo Salazar:

Veo que la vida ya me va echando sus cadenas. La vida tiene razón, mucha razón, pero..... ¡qué lástima de mis alas!, ¡qué lástima de mi niñez seca<sup>46</sup>!

Otra interpretación es formulada por Candelas Newton. En opinión de dicho investigador estadounidense, “el niño es símbolo de primicia y vitalidad”, y la muerte diaria de los niños insinúa el “decaimiento de sus ilusiones infantiles”<sup>47</sup>, o sea, “el fracaso de los sueños infantiles”<sup>48</sup>.

Tanto “la fe creadora” como las “ilusiones infantiles” y los “sueños infantiles” son productos específicos de la infancia, con cuya muerte (el crecimiento) todos los elementos mencionados desaparecen, por lo tanto, creemos que “todas las tardes se muere un niño” se trata de una pérdida de la infancia y la niñez.

Sin embargo, la figura del niño es tan enorme que nunca podríamos acabar de excavarla. La pérdida de la infancia es solamente una de las connotaciones de la imagen niño que aparece en el primer dístico de la *Gacela V*. Un discurso de Francisco García Lorca, hermano del poeta granadino, nos revela la posible asociación de la muerte del río con la del niño:

“A poca distancia de nuestros balcones el Darro iba a perder su nombre y sus aguas rosadas de arcilla en el más transparente y limpio Genil. Yo no sé a Federico; a mí de

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.718. Citado por Hernández, M., 1981b, *op. cit.*, p.41.

<sup>47</sup> Newton, C., *Lorca, una escritura en trance*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1992, p.188.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.189.

niño me causaba cierta melancolía la muerte inminente del río; pero la imagen del río muerto aparece en la poesía de mi hermano.<sup>49</sup>”

El predicado “cada día se muere un niño” se puede entender como “cada día se muere un río”, porque diariamente el río Darro afluye al Genil, y por tal razón, “la muerte del río” sería una de las posibles connotaciones que Lorca quiere expresar con los versos “todas las tardes en Granada,/ todas las tardes se muere un niño”. Junto con la idea de “la muerte de la infancia”, ahora contamos con dos hipótesis sobre el simbolizado del símbolo situado en la primera estrofa, pero para conocer el simbolizado, todavía tenemos que investigar el originado, lo cual haremos a continuación.

Observamos que hay tres opiniones sobre el agua lorquiana que se sienta para conversar con sus amigos que hallamos en el segundo dístico de la primera estrofa. Dichas opiniones son: 1. la de Ramos-Gil, quien enuncia que la conversación se trata del triunfo del “agua que exige la vida de los humanos”<sup>50</sup>; 2. la de Candido Panebianco, quien opina que “questa gora di acqua letale («el agua se sienta») che crea attorno a sé uno spazio di orrore e di mistero”<sup>51</sup>, es decir, la conversación entre el agua y sus amigos es un espacio o una escena horrorosa y misteriosa; 3. la de Candelas Newton, que considera el agua como emblema de la vitalidad o semen fructificador, y su sentar para conversar con sus amigos atañe a “la depresión que caracteriza a la ciudad por la tarde”<sup>52</sup>.

En general, estas tres ideas son todas relacionadas con el concepto de muerte. Tanto la exigencia de la vida humana, la escena horrorosa y misteriosa del agua letal, como

---

<sup>49</sup> García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, Granada, Comares, 1997, p.15. Citado por Barón Palma, E., *Agua oculta que llora*, Granada, Don Quijote, 1990, p.18. Como las letras iniciales de Francisco García Lorca y Federico García Lorca son iguales, me veo obligado a indicar el nombre entero de aquél para la distinción.

<sup>50</sup> Ramos-Gil, C., *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967, p.213-214.

<sup>51</sup> Panebianco, C., *Simbolo e “pathos” nel “Diván del Tamarit” di F. García Lorca*, Roma, Bulzoni Editore, 1981, p.55.

<sup>52</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.189.

el detenimiento del agua (la muerte del agua), que simboliza la muerte o la esterilización de la vitalidad humana, son símbolos de la muerte del niño que hemos visto anteriormente en el primer dístico.

Aquí me gustaría añadir otra interpretación mía, que pudiera servir como idea complementaria. Dada la idea lorquiana de tomar la afluencia fluvial o la desembocadura como la "muerte" de un río, ¿sería posible que la conversación del agua con sus amigos también insinuase la convergencia de ríos? Ya que, si el agua tuviera amigos, es más probable que éstos fueran de su especie, es decir, que estos amigos fueran igualmente aguas. Al mismo tiempo, tenemos que recapacitar sobre una pregunta: ¿qué quiere decir la sesión del agua? A lo mejor la sesión y la conversación del agua con sus amigos, otras aguas, es la desembocadura del río en otro río, que conduce la conversión del anterior en una parte del posterior y asimismo la muerte del primero.

Aunque ahora contamos con muchas interpretaciones posibles, todas convergen al final en dos destinos. El primer es la idea de la muerte de la infancia, que considera la muerte del niño como la muerte paulatina de la infancia y la pérdida de todos los méritos que tiene ésta. Ramos-Gil y Candido Panebianco no se refieren a una escena mortífera u horrorosa en sí. Saben que la muerte del niño es emblema de algo más. Entonces a ¿qué se refiere concretamente dicha muerte emblemática?, sin duda, la pérdida de vitalidad, particularidad asimismo de la niñez (pues los niños son siempre más activos que los adultos). El segundo es la idea de la muerte del río, incluyendo la idea de la sesión de conversación del agua como símbolo de la afluencia de un río a otro, y la idea de identificación de dicha afluencia con la muerte del cuerpo de agua.

Ambas ideas encabezan una relación originador-originado, que vamos a proponer a continuación:

Originador 1: todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño [=todas las tardes en Granada se muere una parte de mi infancia con el crecimiento=] la muerte de la infancia.

Originado 1: todas las tardes el agua se sienta a conversar con sus amigos [=todas las tardes el agua se detiene= la pérdida de vitalidad=] la muerte de la infancia.

Proceso Y de autor 1: todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño [=todas las tardes en Granada se muere una parte de mi infancia con el crecimiento=] la muerte de la infancia [=la pérdida de vitalidad= todas las tardes el agua se detiene=] todas las tardes el agua se sienta a conversar con sus amigos.

Originador 2: todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño [=todas las tardes en Granada muere una vez el río Darro=] la muerte del río.

Originado 2: todas las tardes el agua se sienta a conversar con sus amigos [= todas las tardes el río afluye a otro= todas las tardes se muere un río=] la muerte del río.

Proceso Y de autor 2: todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño [=todas las tardes en Granada muere una vez el río Darro=] la muerte del río [=todas las tardes se muere un río= todas las tardes el río afluye a otro=] todas las tardes el agua se sienta a conversar con sus amigos.

Es seguro que la “mala lectura” se halla en el originador 2, ya que, la asociación entre el niño y el río no es muy frecuente. No obstante, ¿Es posible la “mala lectura” en el originador 1? ¿Conviene considerar la asociación del niño con la infancia como una mala lectura? Pues no. Dicha asociación no es nada ilógica. Sin embargo, el autor ha hecho otra mala lectura en el originador 1, porque en lugar de una actividad de la vida beneficiosa, el crecimiento y desarrollo del individuo, que insinúa la muerte del niño: es para Lorca una muerte paulatina, lo cual es una opinión diferente que la que profesarían según la tradición. Por lo tanto, el presente símbolo es indudablemente una inconexión.

Los muertos llevan alas de musgo.  
El viento nublado y el viento limpio  
Son dos faisanes que vuelan por las torres  
Y el día es un muchacho herido<sup>53</sup>.

El musgo como imagen poética lorquiana en la segunda estrofa suele estar relacionado con la infancia o la muerte y, además, cuando se asocia con la muerte, con mucha frecuencia se acompaña con otras imágenes que representan la muerte (la cobra) o simplemente partes del cuerpo que con una mínima herida pueden causar la muerte (las sienes y el corazón), a continuación, vamos a proponer algunos casos en el orden mencionado anteriormente:

Infancia:

Me quedo con la mujer fría  
donde se queman los musgos inocentes.  
Me quedo con los borrachos de Brooklyn  
que pisan al niño desnudo<sup>54</sup>.

Hay nodrizas que dan a los niños  
ríos de musgo y amargura de pie  
y algunas negras suben a los pisos para repartir filtro de rata<sup>55</sup>.

Muerte:

En el musgo de los troncos

---

<sup>53</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.594-595.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 1996, p.577.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.542.

la cobra tendida canta<sup>56</sup>.

Yo, poeta sin brazos, perdido  
entre la multitud que vomita,  
sin caballo efusivo que corte  
los espesos musgos de mis sienes<sup>57</sup>.

Pero si alguien tiene por la noche exceso de musgo en las sienes,  
abrid los escotillones para que vea bajo la luna  
las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros<sup>58</sup>.

Quiero bajar al pozo,  
quiero morir mi muerte a bocanadas,  
quiero llenar mi corazón de musgo,  
para ver al herido por el agua<sup>59</sup>.

Asimismo, hallamos otros ejemplos en los que los dos símbolos convergen,  
convirtiéndose en uno (infancia-muerte):

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!

.....

Aquí solo con mi ahogado.

Aquí solo con la brisa de musgos fríos y tapaderas de hojalata<sup>60</sup>.

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.453.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.528.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.533.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.600.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.587.

insospechada ondina de tu propia ignorancia<sup>61</sup>.

Y en cuanto a las alas, podemos decir que están asociadas con los sueños e ilusiones infantiles, los cuales son superiores que los de los adultos, pues los sueños o ilusiones son cosas de todos los seres humanos, pero las alas no, lo cual hace que el niño sea superior a los seres humanos:

¡Melancólico, como todo el que quiere volar y nota que lleva los zapatos de hierro; melancólico, como el que va lleno de ilusión a la gruta de una bruja y se la encuentra decorada con muebles ingleses; melancólico, **como todos los que no podemos lucir las espléndidas alas que Dios nos puso sobre los hombros**<sup>62</sup>.....

Los que no son capaces de lucir las alas, se tornan melancólicos. Con mucha frecuencia, los escritores medievales o áureas menciona la melancolía como algo provocado por la parte inferior de los seres humanos. Por eso, pensamos que, para Lorca, las alas son capaces de quitarles a los seres humanos la melancolía, es decir, quitarles la parte más baja de su ser, haciéndolos algo mejor, más noble.

Oteando este verso, divisamos un vínculo muy estrecho entre los muertos que llevan alas de musgo y el originador de la estrofa anterior, por tal razón, consideramos que aquél se trata de un originado de éste, que ostenta la ecuación expuesta abajo:

Originado: los muertos llevan alas de musgo [=convergencia de la infancia y la muerte=] la muerte de la infancia.

Proceso Y del autor: todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño [=todas las tardes en Granada se muere una parte de mi infancia con el crecimiento=]

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.545.

<sup>62</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.277. Citado por Hernández, M., 1981b, *op. cit.*, p.41. El énfasis es mío.

la muerte de la infancia [=convergencia de la infancia y la muerte=] los muertos llevan alas de musgo.

Dada la “mala lectura” que el autor efectúa en el originador que hemos corroborado anteriormente, consideramos que este proceso Y es una inconexión.

Ahora pasemos a los siguientes versos, en los cuales presenciamos un conflicto de dos vientos, el uno nublado y el otro limpio. Sobre tal conflicto, Candido Panebianco diserta que dichos vientos son encarnaciones de los vientos de Levante y de Poniente, y el conflicto que presenciamos en los versos en cuestión son el punto de convergencia de ambos vientos<sup>63</sup>. Candelas Newton enuncia que podríamos interpretar tal conflicto como la “encrucijada entre las tendencias oriental y occidental”, y en un sentido más amplio, entenderlo como “la sexualidad en su bifurcación de pura y oscura”<sup>64</sup>.

En la poesía lorquiana, vemos que, con mucha frecuencia, los faisanes aparecen como símbolos religiosos, y a veces es el punto de encuentro entre dos religiones. En *Cementerio judío*, el faisán es el punto de convergencia entre los cristianos y los judíos:

Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte  
con un solo ojo de faisán<sup>65</sup>.

En contraste con el faisán en el poema anterior, en *Grita hacia Roma*, la imagen de dicho animal se convierte en el emblema de la ignorancia del padre católico:

Pero el hombre vestido de blanco  
ignora el misterio de la espiga,  
ignora el gemido de la parturienta,  
ignora que Cristo puede dar agua todavía,

---

<sup>63</sup> Panebianco, C., *op. cit.*, p.56.

<sup>64</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.190.

<sup>65</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.557.

ignora que la moneda quema el beso de prodigio  
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán<sup>66</sup>.

Según las citas de Newton, lo que Lorca quiere expresar con la imagen de faisán no sólo es el conflicto entre las religiones occidentales y orientales, sino también “la sexualidad en su bifurcación de pura y oscura”<sup>67</sup>. Por lo tanto, creemos que con el conflicto de los faisanes, Lorca también se refiere al conflicto de los dos tipos de sexualidad: la homosexualidad y la heterosexualidad.

Volvamos a la idea de Panebianco y Candelas Newton de que los vientos simbolizan el conflicto de lo oriental y lo occidental, y dado el hecho de que *Diván* fue escrito por Lorca para expresar su homenaje a los antiguos granadinos árabes, consideramos que uno de los vientos está simbolizando la civilización musulmana, y el otro, sin duda, la cristiana. Por lo tanto, para descifrar estos versos, es conveniente conocer la idea de Lorca sobre la civilización musulmana. Es consabido que en la época de Lorca, la civilización musulmana se había retirado de Granada alrededor de 400 años. Por lo tanto, quizás el encuentro entre los dos faisanes o el viento nublado y el limpio sea un conflicto que ya ha finalizado, el entre la civilización cristiana y la musulmana en la Granada antes de la reconquista, cuyo resultado es asimismo consabido: prevalece la religión cristiana y la musulmana es expulsada de España. Al mismo tiempo, el conflicto del poema es uno en el que Lorca ha elegido de su lado, pues lo limpio es siempre más presente que lo nublado. Pero ¿cuál religión corresponde a lo limpio?, y ¿cuál a lo nublado? Es muy evidente: el cristianismo representa lo nublado y el islam representa lo limpio. La actitud de Lorca hacia el cristianismo es muy complicada, o sea negativa, lo cual se debe a su asaz conocimiento de dicha religión, y su conocimiento carente sobre otras religiones. Por lo tanto, Lorca Siempre profesa unas ciertas ilusiones exageradas e ideales hacia otras civilizaciones (lo gitano, lo negro, y lo islámico), mientras mantiene siempre una actitud crítica incluso negativa con el

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.562.

<sup>67</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.190.

cristianismo sin dejar de creer en él. Dicha actitud crítica es muy evidente en varios poemas de *Poeta en Nueva York*, como revela muy bien García-Posada en su obra<sup>68</sup>. Pero, ¿cómo es la actitud de Lorca hacia la civilización musulmana? Simpática e ilusionaria, y a veces el autor granadino considera que lo musulmán forma parte de su identificación granadina. Con respecto a esta identificación, Andrew Anderson nos facilita mucho el trabajo, por lo tanto, citamos un enunciado de Andrew Anderson para exponer cuál es la actitud del poeta granadino sobre la civilización musulmana:

Al mismo tiempo sugiere lo preferible del genio árabe en comparación con el actual prevaeciente en la España de sus días. En particular, se podría señalar el reconocimiento y el culto rendido a la belleza de la naturaleza —el agua, las flores, las aves, etcétera— y **también la atmósfera de sensualidad carnal e indulgente que impregna el verso árabe, donde el amor heterosexual y el amor homosexual tienen exactamente la misma licitud y un igual valor en su universo pasional**<sup>69</sup>.

La sensualidad carnal e indulgente y la equivalencia de la homosexualidad son las dos razones por las que a Lorca le encanta la civilización islámica. Con tales datos, podemos conocer por qué Lorca ha mencionado en el poema a las dos religiones: la religión cristiana es equivalente al viento nublado, y prohíbe el amor homosexual y asimismo la sensualidad carnal (los cuales arraigan en la naturaleza humana), mientras la musulmana, no los prohíbe, incluso al revés, según Lorca, los pregona, por eso es el viento limpio.

Continuando con lo propuesto anteriormente, observamos que, para el poeta, aunque la religión musulmana es la que defiende y favorece la naturaleza humana, triunfó al final su antípoda, el cristianismo, que prohíbe la naturaleza humana. Por lo

---

<sup>68</sup> Véase García-Posada, M., *Lorca, interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal editor, 1981, p.76-79.

<sup>69</sup> Anderson, A., 1988, *op. cit.*, p.25, y en cuanto a las relaciones y citas sobre la pasión lorquiana a lo musulmán, por favor, véase pp.22-25. El énfasis es nuestro.

tanto, la escena en la que tiene lugar el enfrentamiento de dos vientos antípodos, que, a su vez, insinúa el triunfo final del cristianismo. Tal triunfo simboliza la pérdida de la naturaleza, y éste suele tener una persona durante su infancia. Obviamente, esta escena comparte el mismo simbolizado que los versos “todas las tardes se muere un niño”, por eso y dada la localización de ambas partes, consideramos que “todas las tardes” es el originador de la escena en cuestión.

Por eso, podemos extraer las siguientes ecuaciones:

Originado: el viento nublado y el viento limpio son dos faisanes que vuelan por las torres [=el viento Poniente y el viento Levante convergen en Granada= la civilización cristiana prohíbe la naturaleza humana y la civilización musulmana defiende y favorece a la naturaleza humana, ambas están en conflicto en Granada y la primera triunfa= triunfa la prohibición de la naturaleza humana= la pérdida de la naturaleza humana=la pérdida de inocencia=la pérdida de la infancia=] la muerte de la infancia.

Proceso Y del autor: todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño [=todas las tardes en Granada se muere una parte de mi infancia, a medida que voy creciendo=] la muerte de la infancia [=la pérdida de la naturaleza humana=la pérdida de inocencia=la pérdida de la infancia= triunfa la prohibición de la naturaleza humana= la civilización cristiana prohíbe la naturaleza humana y la civilización musulmana defiende y favorece, ambas están en conflicto en Granada y la primera triunfa= el viento Poniente y el viento Levante convergen en Granada=] el viento nublado y el viento limpio son dos faisanes que vuelan por las torres.

Pasemos al verso final de esta estrofa. La figura del día como un muchacho herido, es evidentemente el prelude de las tardes como niños muertos (se hieren, y unas horas después, por la lesión, se mueren). Su destino igualmente es el mismo del originador “todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño”. Creemos que en la *Gacela V* existe una multiplicidad de originados del originador “todas las tardes se

muere un niño”, y tanto “todas las tardes el agua se sienta.....”, “los muertos llevan alas de musgo”, como “el viento nublado y el viento limpio.....” y el presente verso son originados suyos. En lo tocante a la relación entre el último y el originador, tenemos las siguientes ecuaciones.

Originado: el día es un muchacho herido [=el día es un muchacho herido que morirá por la tarde= la muerte del niño=] la muerte de la infancia.

Proceso Y del autor: todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño [=todas las tardes en Granada se muere una parte de mi infancia con el crecimiento=] la muerte de la infancia [=la muerte del niño= el día es un muchacho herido que morirá por la tarde=] el día es un muchacho herido.

Ambos procesos Y del autor son inconexiones, por eso, este símbolo que acabamos de analizar es indudablemente un símbolo surrealista. La multiplicidad de “malas lecturas” y originados demuestra que en este poema se encuentra un surrealismo secundario complejo, término formulado por Carlos Bousoño para designar a los surrealismos que atesoran más que las tres notas necesarias<sup>70</sup>.

No quedaba en el aire ni una brizna de alondra  
cuando yo te encontré por las grutas del vino.  
No quedaba en la tierra ni una miga de nube  
cuando te ahogabas por el río<sup>71</sup>.

La alondra es un pájaro que generalmente se asocia con el canto y la mañana, véase cómo diserta Micheal Ferber:

---

<sup>70</sup> Bousoño, C., 1979, *op. cit.*, p.371.

<sup>71</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.595.

This little brown bird is known for the loud, merry, musical song that it sings only in flight and notably early in the morning; it soars so high it disappears in the light, though its song might still be heard<sup>72</sup>.

Concordando con la idea de Ferber, Andrew Anderson revela la asociación de la alondra con “la mañana y el vuelo”<sup>73</sup>. Otrosí, el canto melódico de dicho pajarito es igualmente muy referido por Lorca en sus obras poéticas, y con mucha frecuencia, Lorca relaciona a la alondra con la pérdida de dicho canto y cierta prohibición o límite:

Porque la piedra coge simientes y nublados,  
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;  
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,  
sino plazas y plazas y otra plaza sin muros<sup>74</sup>.

Tenías en el pecho la formidable aurora  
De Isabel de Segura, Melibea. Tu canto,  
Como alondra que mira quebrarse el horizonte  
Se torna de repente monótono y amargo<sup>75</sup>.

Creemos que en *Gacela V*, las alondras desaparecidas significan lo mismo que en los dos fragmentos citados arriba. Dicha desaparición simboliza la pérdida del canto melódico y la imposibilidad del vuelo alto y libre. Posiblemente, el autor esté describiendo una escena vespertina o nocturna. Decir “sin presencia de cantos bonitos” es como si dijésemos "sin presencia de nada bello", "sin presencia de nada apropiado con la naturaleza". Ahora bien, con la escena de la desaparición de las nubes, creemos

---

<sup>72</sup> Ferber, M., *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p.107.

<sup>73</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.* p.203.

<sup>74</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.622.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.73.

que el poeta insinúa lo mismo que opinan Candela Newton y Candido Panebianco: “La tierra estaría totalmente oscura, desprovista de mensajes del ámbito superior o signos de fertilidad con que las nubes se suelen asociar (Cirlot 327).”<sup>76</sup> “Né l’ombra di una nube si proietta sulla terra inanimata.”<sup>77</sup> Según estas interpretaciones, en los versos en cuestión, se presenta una tierra oscura, inanimada, en la que sólo se puede encontrar la vitalidad (el vino) en las grutas. Asimismo, es muy importante el personaje al que el poeta se refiere con el pronombre “tú”. Creemos que el "tú" de los versos en cuestión se refiere al niño granadino que morirá cada tarde que hemos visto anteriormente, y este niño debe de ser un símbolo de la infancia como en la primera estrofa, donde su muerte simboliza la muerte de la infancia. Es decir, el niño, símbolo de la infancia, se ahoga en el agua. Creemos que tal ahogamiento simboliza la restricción o el límite de la realidad social a la naturaleza humana (ahogamiento -> asfixia -> restricción). De ahí las siguientes ecuaciones:

Originador: no quedaba en el aire ni una brizna de alondra cuando yo te encontré por las grutas del vino [=no quedaba en el mundo ni una brizna de lo natural, y solo se puede encontrar la infancia (las cosas vitales) en lo subterráneo=] la muerte de la infancia o la restricción a la naturaleza humana (ya que, anteriormente, habla de la prohibición cristiana hacia la naturaleza humana).

Originado: no quedaba en la tierra ni una miga de nube cuando te ahogabas por el río [=no quedaba en el mundo ni una miga de lo natural, y la infancia se ahoga en el río= la naturaleza limitada por la sociedad=] la muerte de la infancia o la restricción a la naturaleza humana.

Proceso Y del autor: no quedaba en el aire ni una brizna de alondra cuando yo te encontré por las grutas del vino [=no quedaba en el mundo ni una brizna de lo natural,

---

<sup>76</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.191.

<sup>77</sup> Panebianco, C., *op. cit.*, p.57.

y solo se puede encontrar la infancia (las cosas vitales) en lo subterráneo=] la muerte de la infancia o la restricción a la naturaleza humana [= la naturaleza limitada por la sociedad= no quedaba en el mundo ni una miga de lo natural, y la infancia se ahoga en el río=] no quedaba en la tierra ni una miga de nube cuando te ahogabas por el río.

En este cuarteto presenciamos el dualismo de lo luminoso ausente (el aire con alondras y el aire con nubes) y lo oscuro presente (el aire sin alondras, el aire con nubes, la gruta y el río), y vemos que lo oscuro presenta un significado negativo, mientras lo luminoso, positivo. Dicha dicotomía es igual a la que se conoce universalmente. Por lo tanto, consideramos que la anterior es una conexión, que tiene una congruencia emotiva bastante patente.

Un gigante de agua cayó sobre los montes  
y el valle fue rodando con perros y con lirios.  
Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,  
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío<sup>78</sup>.

En la cuarta estrofa, como señala Andrew Anderson, presenciamos una “tempestad”, en la cual vuelan dos objetos asociados con la muerte: los perros y los lirios<sup>79</sup>. Es obvio que esta escena terrible se relaciona con la muerte, y por consiguiente, al final de la estrofa, hallamos a un niño que ha perecido de frío como un arcángel en la orilla. Este personaje es el mismo que muere “todas las tardes en Granada”, por eso, ambos simbolizan el mismo concepto, que es la infancia, y consiguientemente, su muerte simboliza la muerte de la infancia. De ahí que, tengamos las ecuaciones propuestas a continuación:

---

<sup>78</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.595.

<sup>79</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.204.

Originador: un gigante de agua cayó sobre los montes y el valle fue rodando con perros y con lirios [=una tempestad que trae consigo a la muerte=] muerte.

Originado: tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era, muerto en la orilla, un arcángel de frío [=la muerte de la infancia=] muerte.

Proceso Y del autor: un gigante de agua cayó sobre los montes y el valle fue rodando con perros y con lirios [=una tempestad que trae la muerte=] muerte [=la muerte de la infancia=] tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.

La congruencia emotiva del poema es evidente, pues las imágenes de los perros y lirios aparecen frecuentemente como emblemas mortíferos en la poesía occidental. Este hecho lo entenderá de inmediato un lector conocedor de la poesía occidental. Asimismo, esta escena propia genera una impresión de la presencia de la muerte. Por lo tanto, en esta estrofa lo que tenemos es una conexión.

### **2.1.2 Gacela VI. De la raíz amarga**

Hay una raíz amarga  
y un mundo de mil terrazas.

Ni la mano más pequeña  
Quiebra la puerta del agua<sup>80</sup>.

La raíz amarga de la primera estrofa, como la imagen más importante de este poema, que es el originador de todas las imágenes que vamos a encontrar en este poema, es relevante para la especulación sobre las connotaciones del poema en cuestión. Luis Cernuda nos señala una posible interpretación de dicha imagen:

---

<sup>80</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.595.

Pena y placer estaban desde tan lejos y tan sutilmente entretreídos en su alma que no era fácil distinguirlos a primera vista. No era un atormentado, pero creo que no podía gozar de algo si no sentía al mismo tiempo el roce de una espina oculta. **Esa es una de las raíces más hondas de su poesía: el muerte de la raíz amarga que en diferentes formas y ocasiones vuelve como tema de ella**<sup>81</sup>.

Por otro lado, Andrew Anderson indica que la raíz amarga aparece en la Epístola de San Pablo a los hebreos, 12. 15<sup>82</sup>. Candelas Newton nos explica que dicha raíz amarga se vincula con el sufrimiento y amargor que una persona tiene que soportar una vez opta por satisfacer sus placeres, sobreponiéndolos por encima de los deberes y obligaciones que exige la ley superior<sup>83</sup>. La idea de Newton concuerda perfectamente con la de Cernuda. Allende, si nos fijamos al final de este poema, nos damos cuenta de que la raíz amarga pertenece a la imagen del amor (¡Amor, enemigo mío/ muerde tu raíz amarga!). ¿Qué podría estar sugiriendo el poeta granadino con la raíz amarga en el poema en cuestión? Creemos que es la idea de que, el amor es el placer superior de los seres humanos, pero siempre figura en su parte inferior una raíz amarga que nos hace sufrir. Nadie puede soslayarlo, nunca jamás.

En cuanto a las mil terrazas que tenemos en el verso siguiente, Emilio Barón Palma las interpreta, junto con las ventanas reseñadas que tenemos con posterioridad, como lugares desde donde todo el mundo, cual voyerista, husmea a los homosexuales. Son muchos los voyeurs, y mil es solo un número aproximado para indicar la cantidad colosal que ellos representan, puesto que en realidad habrá muchísimos más<sup>84</sup>. El temor

---

<sup>81</sup> Cernuda, L. *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p.1339. Citado por Devoto, D., *op. cit.*, pp.95-96. El énfasis es nuestro.

<sup>82</sup> Andrew A., 1988c, *op. cit.*, p.205.

<sup>83</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, pp.135-136.

<sup>84</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.68; tal idea, igualmente es compartida por Profeti, M. G., "Forma del contenuto e forma dell'espressione nel *Diván del Tamarit*", en *La Frustrazione erotica maschile*, Roma, Bulzoni, 1979, p.135. Citado por Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.135.

a los demás es un aspecto muy importante del poemario en cuestión, sobre lo cual Barón Palma reza de este modo: “el poeta comprende que la sinceridad de su arte le atraerá la mirada de los otros, los cuales pararán mientes en la ilegalidad de este amor llorando”, y consiguientemente “el poeta siente temor y pide ayuda”<sup>85</sup>. De verdad, Lorca teme a las miradas de la gente, especialmente las de los que acechan su intimidad, lo cual se puede percatar a través de la cita siguiente:

Y luego... procurando constantemente que tu estado no se filtre en tu poesía, porque ella te jugaría la trastada de abrir lo más puro tuyo ante las miradas de los que no deben *nunca* verlo<sup>86</sup>.

Ya que hemos visto que la raíz amarga simboliza la amargura que una persona tiene que sufrir a la hora de elegir satisfacer su placer, creemos que el temor de los voyeurs es esta amargura que Lorca tiene que sufrir a la hora de practicar la homosexualidad. Teniendo en cuenta las interpretaciones que hemos planteado, podemos extraer unas ecuaciones simbólicas así:

Originador: hay una raíz amarga [=los dolores y sufrimientos que una persona debe aguantar cuando elige sobreponer el placer por encima de los deberes y obligaciones=] los dolores y sufrimientos que se sienten cuando gozan del placer amoroso.

Originado: y un mundo de mil terrazas [= y un mundo lleno de voyeurs = y un mundo lleno de voyeurs que husmean por curiosidad a los homosexuales cuando éstos gozan del placer amoroso = las veces en las que se husmea, por curiosidad, a los homosexuales, cuando éstos gozan del placer amoroso = dolores y sufrimientos que son consecuencia de las veces en las que se husmea, por curiosidad, a los homosexuales

---

<sup>85</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.66.

<sup>86</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.1074.

cuando éstos gozan del placer amoroso =] los dolores y sufrimientos que se sienten cuando gozan del placer amoroso.

Proceso Y: hay una raíz amarga [=los dolores y sufrimientos que una persona debe aguantar cuando elige sobreponer el placer por encima de los deberes y obligaciones=] los dolores y sufrimientos que se sienten cuando gozan del placer amoroso [=dolores y sufrimientos que son consecuencia de las veces en las que se husmea, por curiosidad, a los homosexuales cuando éstos gozan del placer amoroso = las veces en las que se husmea, por curiosidad, a los homosexuales, cuando éstos gozan del placer amoroso = y un mundo lleno de voyeurs que husmean por curiosidad a los homosexuales cuando éstos gozan del placer amoroso = y un mundo lleno de voyeurs =] y un mundo de mil terrazas.

La congruencia emotiva entre el originador y el originado resulta bastante débil, casi invisible, porque la “raíz amarga” es sin duda una imagen negativa, mientras el “mundo de mil terrazas” es una neutral. Por eso, este símbolo es emotivamente incongruente, es una inconexión.

Después, hallamos que en este mundo es imposible que haya unas manos que puedan romper las puertas. El originador de esta escena es la imagen “raíz amarga”. Marie Laffranque ha dedicado un artículo al tema de la puerta como símbolo en las obras lorquianas. La investigadora francesa descubre que las puertas son signos negativos, “no serán nunca para Lorca umbrales de libertad, sino obstáculos que apartar, derribar o romper por efracción”, y la acción de abrir la puerta connota una expansión, una unión amorosa, una extensión de la libertad, entre otros significados<sup>87</sup>. Dicha investigadora propone una versión primordial del poema “Grito hacia Roma” cuando todavía estaba titulado como “Oda a la injusticia”, citando tres versos que se exponen a continuación:

---

<sup>87</sup> Laffranque, M., “Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca*, ed. I. Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973, p.252.

Compañeros del mundo entero,  
hombres de carne, con violín y con sueños,  
ha llegado la hora de romper las puertas<sup>88</sup>.

La escena que se retrata en estos tres versos es ya bastante semejante a la de los versos que estamos analizando. Quebrar la puerta puede significar el quebrar muchos objetos o limitaciones, pero, creemos que hay una acción que interesa más al poeta granadino al momento de escribir este poema, que es romper las restricciones que impone la sociedad a los homosexuales para obtener su libertad.

No obstante, tenemos que cuestionarnos ¿por qué se husmea tanto a la gente homosexual, por ejemplo al propio poeta granadino? Porque en la sociedad, existen unas reglas o ideas que maldicen del homosexual o que simplemente la prohíben a través de todas las vías. Dichas reglas o ideas molestas se transfiguran entonces en una puerta de agua en el preconsciente de Lorca. Una puerta de metal o de madera, por más dura que sea, es quebrantable, porque posee una estructura sólida y tangible, mientras esas descriminalizaciones, que son una puerta de agua que no tienen una forma tangible, no se puede romper, ni se le ocurre a nadie que debe romperse.

De ahí que, lleguemos a la conclusión y podemos sacar las ecuaciones que se encuentra abajo:

Originador: hay una raíz amarga [=los dolores y sufrimientos que una persona debe aguantar cuando elige sobreponer el placer por encima de los deberes y obligaciones=] los dolores y sufrimientos traídos por el amor homosexual.

Originado: ni una mano más pequeña quiebra la puerta del agua [=no hay nadie que quiera romper los límites que impone la sociedad a los homosexuales, para obtener la libertad en general =] los dolores y sufrimientos traídos por el amor homosexual.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.254.

Proceso Y del autor: hay una raíz amarga [=los dolores y sufrimientos que una persona debe aguantar cuando elige sobreponer el placer por encima de los deberes y obligaciones=] los dolores y sufrimientos traídos por el amor homosexual [= no hay nadie que quiera romper los límites que impone la sociedad a los homosexuales, para obtener la libertad en general=] ni una mano más pequeña quiebra la puerta del agua.

Este proceso consiste en una inconexión, porque como lo que hemos dicho anteriormente en el análisis sobre el primer proceso de *Gacela VI*, la raíz amarga es una imagen negativa, pero la puerta del agua y la mano más pequeña no llevan connotaciones negativas, son neutrales, por lo cual, consideramos que no es posible percibir la congruencia emotiva entre ambas partes.

¿Dónde vas, adónde, dónde?

Hay un cielo de mil ventanas

-batalla de abejas lívidas-

y hay una raíz amarga<sup>89</sup>.

Ahora estamos en la siguiente estrofa. Las ventanas que tenemos que ella, al igual que las terrazas, son vías por las que los voyeurs husmean<sup>90</sup>. Y ¿la batalla de abejas lívidas? Nelson Orringer dice que son los reproches de tales voyeurs<sup>91</sup>. Sobre la escena de las ventanas y los sonidos de abejas, la descripción que nos da Emilio Barón Palma es bastante vivaz: “el paseante percibe los rostros ocultos tras las ventanas, espiando

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.595.

<sup>90</sup> Véase Barón Palma, E., *op. cit.*, p.68 y Profeti, M. G., *op. cit.*, p.135. Citado por Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.135.

<sup>91</sup> Orringer, N. R., "Absence of Color: Its Erotic Connotations in the *Diván del Tamarit*", *García Lorca Review*, 3, 1975, pp.61-62. Citado por Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.135.

sus pasos, y oye a veces el golpear de una celosía, el rumor -como de colmena- oculto tras esas ventanas...<sup>92</sup>”

Como la escena de “mil ventanas” es simbólicamente casi idéntica a la escena de “mil terrazas” y comparten un mismo originador (ya que la imagen raíz amarga es la imagen central de este poema), abreviamos las ecuaciones y atajamos a la conclusión, en la que disertamos que se trata de una inconexión. Y la batalla de abejas forma con la raíz amarga una conexión, ya que ambas son imágenes negativas, lo cual sugiere la congruencia emotiva.

Amarga.

Duele en la planta del pie  
el interior de la cara,  
y duele en el tronco fresco  
de noche recién cortada<sup>93</sup>.

En la siguiente estrofa, el autor trasplanta el dolor a las plantas. Su dolor desde el interior de la cabeza hasta el pie es causado, evidentemente, por los límites que imponía la sociedad a los homosexuales, o simplemente, es traído por el amor homosexual.

Continuando con lo propuesto anteriormente, como enuncia Candelas Newton, el tronco cortado simboliza una unión amorosa frustrada, ocasionada igualmente por el límite de la sociedad<sup>94</sup>. El originador de ambas escenas es obviamente la raíz amarga. En esta estrofa existen dos originados del originador “raíz amarga” que comparten una misma palabra clave “duele”. Como el verbo “doler” es emocionalmente congruente que la imagen “raíz amarga”, podemos decir que los dos símbolos que participan en los dos dísticos de esta estrofa son ambos conexiones.

---

<sup>92</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.68.

<sup>93</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.595.

<sup>94</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.137.

Pasemos a los últimos versos. El amor como enemigo en estos versos es un motivo muy antiguo en la literatura del mundo occidental. A veces este supuesto enemigo tiene una connotación irónica. Obviamente, el tormento que el amor trae es tan enorme, que el mismo autor no puede aguantar. Por ende, termina suplicándole al amor que destruya la raíz amarga que él conlleva. Tal suplicación es, asimismo, un originado de ésta. La congruencia emotiva entre ambas partes es evidente, por eso, definimos este nuevo símbolo como una conexión.

### 2.1.3 Gacela VIII. De la muerte oscura.

Quiero dormir el sueño de las manzanas,  
alejarme del tumulto de los cementerios.  
Quiero dormir el sueño de aquel niño  
que quería cortarse el corazón en alta mar<sup>95</sup>.

Empecemos la interpretación de la *Gacela VIII* por la primera estrofa. ¿Qué simbolizan las manzanas? Muchos investigadores han pretendido interpretarlo, y todas sus opiniones se basan en dos ideas básicas: 1. Las manzanas como emblemas de la totalidad<sup>96</sup>; 2. dicha fruta como símbolos del Edén<sup>97</sup>.

Candelas Newton integra ambas interpretaciones y las desarrolla de la siguiente manera: el proceso de actualización al final pudre la totalidad, porque la redondez de la manzana es asociada con el corazón inocente e infantil. Sin embargo, su esfericidad es mordida y se pudre cuando la madurez sexual llega, por eso, la imagen del cortarse del

---

<sup>95</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.597.

<sup>96</sup> Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p.297. Tal idea es aplicada por Solotorevsky, M., “La angustia ante la muerte en cuatro poemas de ‘Diván del Tamarit’”, *Hispanófila*, (62), 1978, p.90.

<sup>97</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.211. Esta idea es aceptada por Rodríguez, M. C., “El yo poético frente a la agonía existencial en el “Diván del Tamarit” de Federico García Lorca”, *Hispanic Journal*, 22 (1), 2001, p.359.

corazón infantil sugiere el comienzo de la pubertad. No obstante, carecemos de pruebas suficientes para comprobar dicha hipótesis; la opinión de dicha fruta como “la pasión carnal” se origina de la del “Edén”, símbolo que se puede remontarse al relato de la Biblia, y dice Newton que “el dormir ‘el sueño de las manzanas’ supondría la entrega del individuo a un estado de inconsciencia o aplacamiento de la pasión”<sup>98</sup>, Esta idea es corroborada por Jung, quien considera que la época edénica del hombre equivale a “la infancia inconsciente” de éste, pero dicha infancia se ve interrumpida, finalizada por el acto de “comer la manzana”. Dicho acto declara el advenimiento del “alba de la conciencia”, pues es desde que tuvo lugar la acción de “comer la manzana” los hombres comenzaron a pensar en problemas mayores, lo cual posibilitaba una mayor conciencia humana<sup>99</sup>. Entonces, el “dormir ‘el sueño de las manzanas’” sugiere el retorno a esa infancia inconsciente de la humanidad, etapa en la que no había en nuestras mentes más que pasiones. La idea de Jung, asimismo, nos hace reflexionar que las manzanas no solo son símbolo de “la pasión carnal”, sino que representan la condición natural del humano, en la cual éste no había desarrollado la conciencia. Es tal condición primitiva inconsciente por la que Lorca siente una suerte de saudade. Por eso, en *Poeta en Nueva York*, Lorca canta para alabar a los negros, porque éstos son los representantes de la vida primitiva africana. Dicha alabanza es revelada por García-Posada en su obra:

Esta oposición civilización / naturaleza es la que enfrenta a blancos y negros. En los habitantes de Harlem..... alienta la «ciencia del tronco y el rastro»: la sabiduría natural del husmear la caza y saltar ágilmente de árbol en árbol; odian el mundo blanco, aman la naturaleza<sup>100</sup> .....

---

<sup>98</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, pp.172-173.

<sup>99</sup> Jung, C. G., *Modern Man in Search of a Soul*, trans. W. S. Dell and C. F. Baynes. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933, pp.110-111.

<sup>100</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.72-73.

La predilección por la condición primitiva e inconsciente de los seres humanos también se encarna en la teoría del duende. Como diserta Lorca, “para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo.....”<sup>101</sup> El duende es un poder proveniente de la sangre, de viejísima cultura, para encontrar lo que da luces (que es la “mayor conciencia” de los seres humanos, como propone Jung), es necesario rechazar al ángel, y dar un puntapié a la musa, que da formas (es decir, los límites, productos igualmente de la “mayor conciencia” humana)<sup>102</sup>.

La respuesta a la pregunta “cuál es el sueño de las manzanas” sería que: las manzanas nos recuerdan a la época del paraíso divino, en la que los seres humanos podían mantener su condición primitiva e inconsciente, y el sueño de las manzanas es una ilusión de que pueda volver a dicha condición humana. En cuanto al “alejamiento del tumulto de los cementerios”, hecho relacionado con la muerte, a nuestro parecer, tal muerte es tanto simbólica como real. Para Lorca, la civilización es la muerte real. Eso explica por qué hay que esconderse en el “sueño de las manzanas”, pues con este acto se puede evitar la influencia siniestra de la civilización. No obstante, dicho momento tan idílico para los seres humanos solo es un sueño.

Respecto a la imagen del “niño”, es una imagen muy compleja. En este poema el niño deja de ser emblema de la infancia, y deviene en la encarnación del mismo autor, que termina sacando su corazón, centro racional, emocional y vital<sup>103</sup>, para tirarlo al mar, el que posiblemente sea símbolo de la muerte<sup>104</sup>. De igual modo, la propuesta de

---

<sup>101</sup> García Lorca, F., *Conferencia II*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza, 1984, pp.94-95

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp.91-92 y 94. Citado por Martínez Hernández, J., “La teoría estética de Federico García Lorca”, en *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011, p.93.

<sup>103</sup> Chevalier, J., et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont & Jupiter, 1997, pp.263-264; Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.145. Otrosí, cabe clarificar aquí que, el diccionario francés que acabamos de citar tiene dos autores, porque no sabemos cuál parte es redactada por cual autor, cuando en el artículo queremos citar a este diccionario, nos limitamos a citar al primer autor, que es Jean Chevalier.

<sup>104</sup> Véase Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.211-212.

que el niño es el guía de la purificación del camino del alma<sup>105</sup> es razonable y cortar el corazón puede entenderse como un ritual de purificación para volver al estado primitivo humano. O simplemente, puede darse a entender que el corazón está lleno de dolor, como sugiere Andrew Anderson<sup>106</sup>, y el sueño que duerme el niño no es sino el hecho de que no sienta tanto dolor. La ambivalencia de las imágenes del niño y el corazón dificulta mucho el trabajo interpretativo. Nos vemos obligados a presentar todas las posibilidades de interpretación:

1. El niño es el autor. Corta el corazón, centro racional, para entregarse al primitivismo humano, pero su corazón también es el centro emocional, por lo cual, dicha entrega va a fallar por falta de emoción, ya que, el objetivo de la recuperación el estado primitivo humano es para poder expresar más pasiones y emociones.
2. El niño es el autor. Corta el corazón, centro emocional, para no sentir tanto dolor por amor y por consiguiente alejarse de la muerte. Pero, el corazón es, igualmente, el centro vital. Por eso, el autor igual va a morir cuando lo corte.
3. El niño es el autor. Corta el corazón, centro vital, para entregarse a la muerte. Esta interpretación contradice al originador, por eso, la descartamos.
4. El niño es el guía que enseña al autor a cortar su corazón para cumplir el ritual de purificación, y consiguientemente puede alcanzar una condición espiritual sublimada, posiblemente al primitivismo humano (por falta de certeza, nos decidimos no considerar esta posibilidad).
5. El niño es el autor, que soporta demasiado dolor. Corta el corazón para no sentirlo y alejarse de la muerte, pero, el corazón es, igualmente, el centro vital. Por lo tanto, el autor va a morir de todos modos.

---

<sup>105</sup> Silva Barandica, J. M., «Presencias y ausencias sufies en el *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca», *Revista Chilena de Literatura*, (72), 2008, p.216.

<sup>106</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.211.

Oteando el listado encontrado anteriormente, descubrimos que hay dos interpretaciones que constan del “alejamiento de la muerte”, y otras dos van para la idea del “primitivismo humano”. Todo ello es definido por Carlos Bousoño como “doblaje de malas lecturas”, es decir, un originado puede ser el resultado de varias “malas lecturas”<sup>107</sup>. Como el originado es demasiado complicado, nos limitamos a presentar las ecuaciones del originador:

Originador 1: Quiero dormir el sueño de las manzanas, alejarme del tumulto de los cementerios [=quiero estar en el sueño en el que vuelvo al Edén para evadir la civilización en él = quiero dormir el sueño en el que vuelvo a la condición primitiva del ser humano=]deseo de volver al primitivismo humano ilusionado e incumplible (su originado es la posibilidad 1).

Originador 2: Quiero dormir el sueño de las manzanas, alejarme del tumulto de los cementerios [=quiero dormir el sueño en el que vuelvo al Edén para alejarme de la muerte ilusionadamente e imposiblemente=] alejamiento de la muerte ilusionado e imposible (sus originados son la 2 y la 5).

La “mala lectura” que el autor realiza en el originador 1 es muy evidente, pues como fruta prohibida la manzana suele ser una imagen negativa, mientras aquí, vemos que la considera como una imagen positiva. Y en el originador 2, la “mala lectura” estriba en la imagen “sueño”. Normalmente, la palabra “sueño” implica una connotación del “buen deseo”, tiene cierta posibilidad de cumplirse y es algo que hará que los demás siempre nos animen para cumplir nuestro sueño. No obstante, la imagen “sueño” presentada en el anterior poema es totalmente negativa: es algo falso, desesperado, incumplible, desatinado, y está destinado a fallar. Por lo tanto, se trata de una “mala lectura”, y son las dos “malas lecturas”, junto con el doblaje de “originados”,

---

<sup>107</sup> Bousoño, C., *op. cit.*, pp.300-301.

los que hacen que esta estrofa adquiriera las características del “surrealismo secundario complejo”.

No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;  
que la boca podrida sigue pidiendo agua.  
No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,  
ni de la luna con boca de serpiente  
que trabaja antes del amanecer<sup>108</sup>.

Ahora pasemos a la segunda estrofa. Sobre los muertos que hallamos en esta estrofa, recordamos el discurso de Mircea Eliade de que en algunos contextos los muertos no mueren definitivamente, sino que se reducen a un modo elemental de existencia, en la cual los muertos sufren y tal sufrimiento se manifiesta comúnmente por la sed<sup>109</sup>. Schopenhauer diserta que “sentimos el dolor, pero no la ausencia del dolor; sentimos el cuidado, pero no la falta de cuidados; el temor, pero no la seguridad. Sentimos el deseo y el anhelo, como sentimos el hambre y la sed”<sup>110</sup>. Sentir es vivir, y morir significa dejar de sentir, pero Lorca contradice dichas interpretaciones, lo cual, nos resulta paradójico. No obstante, tenemos que tener en cuenta que, para Lorca, “es la muerte la que nos hace humanos, terrenales, la que abate todas nuestras seguridades y nos obliga a cantar, pensar o rezar desde ese abatimiento”<sup>111</sup>, por tal razón, enuncia José Martínez Hernández que el duende solo llega con la posibilidad de muerte<sup>112</sup>. En la opinión de dicho investigador, Lorca no piensa que la muerte sea un fin para la

---

<sup>108</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.597.

<sup>109</sup> Eliade, M., *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954, p.66. Citado por Solotorevsky, M., *op. cit.*, p.91.

<sup>110</sup> Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, EDAF, 1970, p.91. Citado por Rodríguez S., *Universo femenino y mal: estudio crítico de la narrativa de Espido Freire*, Madrid, UAM, 2019, p.111.

<sup>111</sup> Martínez Hernández, J., *op. cit.*, p.96.

<sup>112</sup> *Ibid.*

creación artística, sino el comienzo de una vida verdadera. Solo cuando una persona sabe que es mortal y va a morir, resiste para que no se muera<sup>113</sup>.

Por lo tanto, los muertos aquí representados, aunque no dejan de pudrirse, son capaces de sentir y por eso, el poeta considera que estos todavía están vivos. Entonces observamos que los difuntos siguen pidiendo agua porque quieren seguir viviendo. Tampoco pierden sangre porque mantienen la vitalidad. Podemos descifrar tales símbolos de tres maneras:

1. Los muertos que siguen vivos, no son sino unos muertos que se han desengañado de su mortalidad, y con tal desengaño, intentan resistirse de la muerte. No pierden la sangre porque mantienen la vitalidad. Piden el agua porque todavía sienten sed, porque todavía tienen pasiones vitales.
2. Los muertos que siguen vivos son unos vivos muertos, es decir, su cuerpo está vivo, pero alguna parte suya ha muerto, puede ser el corazón, el cerebro o el alma, o cualquier otro órgano “noble” de los seres humanos. Los difuntos piden agua no porque se hayan muerto, sino que están en el limbo.
3. Los muertos que siguen vivos no son sino unos difuntos que siguen sufriendo en la muerte.

Aún después de elaborar estas tres posibilidades de interpretación, desconocemos cuál es la que Lorca realmente quería expresar. Entonces, solo podemos revelarla a través del desciframiento del originado. Para ello, tenemos que hallar la idea común entre el originador y el originado. García-Posada ya ha revelado que “la hierba como muerte” es una de las particularidades más importantes de la poesía lorquiana, y dicha muerte se relaciona con la luna<sup>114</sup>, que, en el caso del poema en cuestión, parece presentarse mediante la imagen de una serpiente devoradora, que acarrea la muerte antes del amanecer, es decir, en la oscuridad nocturna y total. La palabra “los martirios”

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>114</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.173.

desvela la idea de Lorca: nos está hablando sobre el tema del sufrimiento que padecen los muertos al perecer, o incluso después de ello. La aparición de las imágenes fúnebres “la hierba”, “la luna” y “la oscuridad” sugiere que, en la pieza en cuestión, el poeta granadino está hablando de la muerte, pero ésta es una muerte en la que se sufren los “martirios”. Empero, tampoco es olvidable el verbo “no quiero enterarme”. ¿Por qué no quiere enterarse de los martirios que sufren en la muerte? Porque no quiere morir, pues si no muere, no tiene que experimentar tales sufrimientos. Se entera de su condición de ser mortal, y al conocer la posibilidad de morir, la pretende evitar. Por lo tanto, la segunda y la tercera interpretación estarían más cercanas a la idea verdadera de Lorca a la hora de versificar estas escenas horribles.

Con todo lo mencionado anteriormente, podemos obtener las siguientes ecuaciones:

Originador 1: no quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre; que la boca podrida sigue pidiendo agua [=los muertos, al enterarse de la muerte, la resisten, sigue manteniendo la vitalidad y sigue sintiendo las pasiones humanas=] la resistencia contra la muerte.

Originador 2: no quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre; que la boca podrida sigue pidiendo agua [=los muertos siguen sufriendo en la muerte=] el sufrimiento en la muerte.

Originado 1: no quiero enterarme de los martirios que da la hierba, ni de la luna con boca de serpiente que trabaja antes del amanecer [=no quiero saber de los sufrimientos que voy a padecer en la muerte, por eso no quiero morir=resisto la muerte=] la resistencia contra la muerte.

Originado 2: no quiero enterarme de los martirios que da la hierba, ni de la luna con boca de serpiente que trabaja antes del amanecer [=los muertos siguen sufriendo en la muerte=] el sufrimiento en la muerte.

Según el contexto, finalmente suprimimos al originador 2 y su originado correspondiente. Ya que, en todo el poema, el poeta expresa su desgana de morir. No quiere morir, y de ahí que resista la muerte. La idea del “sufrimiento en la muerte” no tiene mucho que ver con tal tema, incluso, lo contradice. Por eso, solo adoptamos el originador 1. El símbolo que el originador 1 y el originado 1 constituyen es una conexión, pues es evidente que las imágenes son concernientes a la muerte, y el tono del autor, sea en el originador o en el originado, sigue siendo resistente a la muerte.

Quiero dormir un rato,  
un rato, un minuto, un siglo;  
pero que todos sepan que no he muerto;  
que hay un establo de oro en mis labios;  
que soy el pequeño amigo del viento Oeste;  
que soy la sombra inmensa de mis lágrimas<sup>115</sup>.

Ahora pasemos a la tercera estrofa. Sobre ésta, Panebianco opina que en ella el autor está convencido de que la muerte solo se trata de un sueño transitorio, sea un rato, sea un minuto, sea un siglo, no se ha muerto eternamente<sup>116</sup>. No sabemos corroborar dicha afirmación sin investigar el originado, pues éste parece ser el originador de los tres últimos versos. El “establo”, obviamente, es símbolo de donde nació el Jesucristo, como confirman varios investigadores<sup>117</sup>. Anderson también señala que “el oro en los labios” es una alusión a San Juan Crisóstomo, pero todavía no tenemos prueba para comprobarlo. Solotorevsky opina que dicho oro se trata de la imagen del sol en la tierra y que es un símbolo de todo lo superior, y que dicho establo está vinculado con los

---

<sup>115</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.597.

<sup>116</sup> Panebianco, C., *op. cit.*, p.597.

<sup>117</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.213; Solotorevsky, M., *op. cit.*, p.92; Rodríguez, M. C., *op. cit.*, p.360; Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.173.

labios, es decir, con la creación poética<sup>118</sup>, lo cual es compartido por María Cruz Rodríguez. El viento Oeste en Occidente es un prototipo de la dulzura, cuyo “soplo suave y benéfico da vida a la naturaleza”<sup>119</sup>. Y la sombra inmensa de lágrimas no alude sino al dolor humano. Está describiendo una muerte diferente que la anterior. En tal muerte, el poeta todavía vive, sigue cantando poesías, sigue sintiendo la dulzura de la naturaleza y sigue sufriendo el dolor humano. Es como lo que enuncia Omnia Ahmed Mahmoud Salem: “hay, pues, una muerte rechazada, por un lado, y una muerte a la cual aspira el hablante.”<sup>120</sup>

Esta estrofa es sin duda una conexión. Parece que los originados contradicen contra el originador “que no he muerto”, pero en realidad, una distinción entre muerte buena y muerte mala es bastante evidente dentro del poemario en cuestión. Igualmente, es un motivo que está muy presente en la cultura occidental. Un ejemplo concreto de dicha distinción es la del invierno, purgatorio y paraíso.

Cúbreme por la aurora con un velo,  
porque me arrojará puñados de hormigas,  
y moja con agua dura mis zapatos  
para que resbale la pinza de su alacrán<sup>121</sup>.

En esta estrofa, la interpretación de la imagen “aurora” es muy controvertida. Por un lado, autores como Myrna Solotarevsky dicen que la aurora sólo es un fondo que significa el comienzo y la anunciación, y un indicador del tiempo<sup>122</sup>. Emilio Barón Palma opina que la acción de “cubrirse” bajo la aurora sugiere el temor de la luz que

---

<sup>118</sup> Solotarevsky, M., *op. cit.*, p.92.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>120</sup> Ahmed Mahmoud Salem, O., *El surrealismo en la obra poética de Federico García Lorca*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, p.473.

<sup>121</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.597.

<sup>122</sup> Solotarevsky, M., *op. cit.*, p.93-94.

tiene el poeta granadino, y dicho temor emana de su temor hacia los demás<sup>123</sup>. Alcides Jofré diserta que “cubrirse por la aurora con un velo” engloba una identificación entre la aurora y el velo, el velo es la aurora, y lo que quiere el autor es que le cubran con la aurora en el tiempo cuando sale ésta, la cual, es símbolo de renacimiento<sup>124</sup>. Candelas Newton enuncia que la aparición de la aurora es un emblema del urobóros, o enroscamiento temporal<sup>125</sup>.

Parece que la problemática no reside en cómo descifrar la imagen de la aurora. La aurora es la aurora. No puede simbolizar otra cosa. La problemática estriba en estos puntos: 1. ¿en qué sentido significa el sintagma “por la aurora”? ¿está simplemente indicando el tiempo, o es un fondo de la escena descrita aquí (es decir, si la palabra “aurora” sólo sugiere que todo lo ocurrido aquí está pasando bajo la aurora)? 2. ¿qué relación tiene dicha aurora con el velo?, ¿son idénticos? o ¿son diferentes?, ¿el autor necesita dicho velo para protegerse de qué?, ¿de la aurora?, o simplemente, ¿la aurora es el velo, y sirve para ampararlo al autor de los puñados de hormigas?

Ahora bien, en primer lugar, tenemos que conocer cuál es el enemigo del autor, del que se protege Lorca: es la aurora el mismo enemigo, porque la aurora es la que “arrojará los puñados de hormigas” y las hormigas no son sino habitantes de la tierra, que muerden y corrompen a los cuerpos enterrados<sup>126</sup>. Por eso, la aurora tampoco se limita a ser un indicador de tiempo, es uno de los protagonistas de esta escena. Pero ¿qué es lo que hace la aurora? La aurora trae la muerte, y manda a las hormigas para que corroan al difunto del autor, lo cual también es el trabajo del alacrán. Y el mojar los zapatos también sirve para eso, para evitar la muerte que el alacrán trae. La congruencia emotiva de esta estrofa es bastante patente, todas las imágenes son tocantes a lo funerario.

---

<sup>123</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.66.

<sup>124</sup> Alcides Jofré, M., “Lectura de *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca (1898-1936)”, *Literatura y lingüística*, (11), 1998, p.83.

<sup>125</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.174.

<sup>126</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.213.

Porque quiero dormir el sueño de las manzanas  
para aprender un llanto que me limpie de tierra;  
porque quiero vivir con aquel niño oscuro  
que quería cortarse el corazón en el alta mar<sup>127</sup>.

La estructura de la estrofa final es casi igual a la primera, pero se modifican algunos verbos y el verso “para aprender un llanto que me limpie de tierra”. Aun así, el simbolismo de esta estrofa es idéntico al de la primera, es decir, son una inconexión. Obviamente, aquí, el autor está refiriéndose a otra muerte diferente a la mencionada en la primera estrofa, y dicha muerte es, como hemos dicho, la muerte dulce y transitoria, pero para el lector, una idea así resulta igual de hermética que la última estrofa, por lo tanto, consideramos que hay una incongruencia emotiva en ella.

#### **2.1.4 Gacela X. De la huida**

Con todo el yeso  
de los malos campos,  
eras junco de amor, jazmín mojado<sup>128</sup>.

El mar de la primera estrofa es una fuerza misteriosa, atractiva pero matadora para Lorca. Primeramente, observemos cómo el autor mismo describe la impresión que le da el mar:

El mar, la única fuerza que me atormenta y me turba de la Naturaleza... ¡más que el cielo! ¡mucho más... ¡pero para que las oyera el mar! Frente al mar olvido mi sexo, mi condición, mi alma, mi don de lágrimas... ¡todo! Sólo me pincha el corazón un

---

<sup>127</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.597.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.598.

agudo deseo de imitarlo y de quedarme como él: amargo, fosfórico y desvelado eternamente<sup>129</sup>.

Con este discurso, notamos que, para Lorca, el mar es una fuerza en la que puede vivir en la amargura eternamente, y es un ente que le hace olvidar su sexo, su condición, su alma y sus lágrimas. ¿Por qué destaca “el sexo”? Pues, es obvio que el mar tiene algo que ver con su amor homosexual. Frente al mar, puede olvidar su género, factor importante que impide sus amores, y es tal olvido el que posibilita que ame con libertad. ¿Por qué su oído está repleto de flores recién cortadas? Porque mucha gente de la sociedad rechaza el amor homosexual y sus voces dañadoras llegan constantemente al oído del autor. Así que, ¿son las flores recién cortadas símbolos de dichas voces dañadoras? No, las flores recién cortadas son, como diserta Candelas Newton, la frustración de las ilusiones infantiles<sup>130</sup>. En cuanto a la lengua, es donde se expresan las palabras amorosas y agónicas<sup>131</sup>. Notemos que dicha agonía proviene de la frustración que hemos mencionado anteriormente. En cuanto al “corazón de algunos niños”. Candelas Newton señala que el adjetivo “algunos” puede referirse a un cierto grupo social<sup>132</sup>. Quizás, tal grupo social sea el de los homosexuales. El poeta quiere vivir los amores homosexuales, y consiguientemente se pierde en sus corazones (el mar). En conclusión, en esta estrofa, el autor narra cómo se entrega al amor homosexual totalmente, frente al mar, olvidándose de todos los dolores, las voces dañosas que la sociedad impone hacia los homosexuales, y quizás su propio sexo.

Originador: Me he perdido muchas veces por el mar [= frente al mar, me he olvidado de mi sexo, mi condición, mi alma, mis dolores para entregarme al amor homosexual=] el amor homosexual.

---

<sup>129</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.809.

<sup>130</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, pp.175-176.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.175.

Originado 1: con el oído lleno de flores recién cortadas [=Las voces hirientes de la sociedad hacia el amor homosexual=] el amor homosexual.

Originado 2: con la lengua llena de amor y de agonía [=expresión amorosa y dolorosa=amor y dolor que conlleva el amor homosexual=] el amor homosexual.

Originado 3: como me pierdo en el corazón de algunos niños [=estoy encantado del amor homosexual=] el amor homosexual.

Para Lorca, el mar, como una forma del agua, tiene un significado muy diferente. Es positiva y negativa al mismo tiempo. Por eso, opinamos que su lectura sobre dicha imagen es mala. Pues para una gran mayoría, el mar es una imagen negativa. En contraste, Lorca lo ha considerado como una imagen positiva, lo cual deslumbraría a los lectores. Por lo tanto, sin duda, el símbolo que constituyen el originador y el originado 1, y el que constituyen éste y el 2 son inconexiones. Respecto al originado 3, pues la concienciación es palmaria, pues lleva la palabra “como”, así que es una autonomía.

Allende, cabe mencionar que, en algún sentido, la entrega total (o la pérdida) al mar o al amor homosexual se asemeja a la evasión que señaló Lorca en una conferencia, en la cual dice lo siguiente:

«Evasión» de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración.

El poema evadido de la realidad imaginativa se sustrae a los dictados de lo feo y lo bello como se entiende ahora y entra en una asombrosa realidad poética, a veces llena de ternura y a veces de la crueldad más penetrante<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> García Lorca, F., 1984, *op. cit.*, p.18.

No hay nadie que, al dar un beso,  
no sienta la sonrisa de la gente sin rostro,  
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,  
olvide las inmóviles calaveras de caballo<sup>134</sup>.

En la segunda estrofa, hallamos una condición que se ha surgido dos veces en nuestro objeto hasta *Gacela X*. La primera vez está en la *Gacela VIII*, y la segunda vez, en el presente caso. Vemos que ambas veces salen el mar y los niños. Lo diferente es que, en la primera vez, por lo menos el autor está describiendo una realidad llena de ternura, en la que la muerte oscura desaparece, sustituida por una muerte dulce, en la que tiene un establo de oro en la boca. Se convierte en el pequeño amigo del céfiro, ni son demasiado dolorosas las lágrimas, además, y es protegido del ataque de los artrópodos siniestros. No obstante, en esta vez, va a estar soñando y va a estar afrontando directamente a la realidad cruel y a la misma muerte.

En el primer dístico el autor hace referencia a las burlas que los demás dirigen a los homosexuales, tema que también hemos presenciado bastante en el *Diván*. Y el segundo dístico está tratando de la muerte, o también la angustia existencial. Parece que la anterior es una conexión. Aunque el primer dístico y el segundo no están hablando de una misma cosa, la risa de los demás al autor por ser homosexual puede ocasionar igualmente la muerte, por eso, aunque lógicamente no son congruentes, emocionalmente lo son, lo cual, es una de las características más notables de la conexión.

La escena de la tercera estrofa, a nuestro juicio, retrata la putrefacción del difunto enterrado. El nexos sintáctico “porque” en realidad es, según diserta Carlos Bousoño, “un nexos de simultaneidad” que ha suplantado el nexos verdadero<sup>135</sup>, el cual debería ser “como”. En otras palabras, esta estrofa indica la razón por la que acaece el fenómeno descrito en la estrofa previa. Sin embargo, el autor está dando un ejemplo de la realidad

---

<sup>134</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.598.

<sup>135</sup> Bousoño, C., *op. cit.*, p.330.

retratada en la estrofa previa (que es la realidad de la muerte), y al mismo tiempo, podría estar equiparando a ésta con la realidad descrita en la estrofa que acabamos de analizar. Esta característica es típica del surrealismo. Por lo tanto, vemos que, en la estrofa en cuestión, se narra cómo las rosas se nutren de la frente y la hacen que se pudra y cómo las manos del hombre enterrado se convierten en una parte de las raíces que se encuentran bajo tierra. En general, el originador de este símbolo es el verso “ni hay nadie que.....” y, además, el proceso Y del autor es así:

Originado 1 (que luego se convierte en el originador del originado 2): porque las rosas buscan en la frente un duro paisaje de hueso [=las rosas se nutren de la frente del difunto enterrado y la podredumbre consiguiente de tal nutrición =el entierro=] la muerte.

Originado 2: y las manos del hombre no tienen más sentido que imitar a las raíces bajo tierra [=las manos del hombre se convierten en las raíces bajo tierra debido a la putrefacción=el entierro=] la muerte.

El proceso Y del autor 1: ni hay nadie que, al tocar un recién nacido, olvide las inmóviles calaveras de caballo [=no hay nadie que al tocar un recién nacido no se le ocurra la idea de la muerte=] la muerte [=el entierro= las rosas se nutren de la frente del difunto enterrado y la podredumbre consiguiente de tal nutrición=] porque las rosas buscan en la frente un duro paisaje de hueso.

El proceso Y del autor 2: porque las rosas buscan en la frente un duro paisaje de hueso [=las rosas se nutren de la frente del difunto enterrado y la podredumbre=el entierro=] la muerte [=el entierro= las manos del hombre se convierten en las raíces bajo tierra debido a la putrefacción =] las manos del hombre no tienen más sentido que imitar a las raíces bajo tierra.

La congruencia emotiva se puede percatar en las escenas horribles retratadas en los dos originadores y en el originado 2, por lo cual podemos deducir que se tratan de dos símbolos conexos.

Como me pierdo en el corazón de algunos niños,  
me he perdido muchas veces por el mar.  
Ignorante del agua, voy buscando  
una muerte de luz que me consuma<sup>136</sup>.

El primer dístico de la siguiente estrofa consiste en una evasión del mar, que realiza el autor. Con ello, el poeta olvida su sexo, su condición, su alma etc., y se entrega totalmente al amor homosexual moribundo. El agua, como hemos mencionado en varias ocasiones, es el símbolo de la muerte, y mediante ella el poeta implica una muerte de luz, que es la muerte dulce descrita en la Gacela VIII, evitando la muerte oscura. Esta estrofa consiste, al igual que la anterior, en una conexión.

### **2.1.5 Gacela del mercado matutino**

Esta gacela es el único poema excluido del *Diván del Tamarit* por razón desconocida<sup>137</sup>. Según André Belamich, este poema está ausente en el manuscrito de Emilio García Gómez que éste último entrega para la imprenta de la edición *princeps* del *Diván del Tamarit*<sup>138</sup>. No sabemos con certeza qué es lo que ocurre con este poema en el manuscrito mencionado, pero André Belamich dice que este poema figura en un autógrafo de Lorca, y consiguientemente, se cerciora de que “c’est sans doute le dernier

---

<sup>136</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.599.

<sup>137</sup> García-Posada, M., “Notas”, en F. García Lorca *Obras Completas I*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, *op. cit.*, p.970.

<sup>138</sup> Belamich A., «Notices, notes et variants», dans F. García Lorca, *Œuvres complètes I*, éd. A. Belamich, trad. A. Belamich et al., Paris, Gallimard, 1986, p.1595.

poème du recueil”<sup>139</sup>. Ismailov, sin embargo, justifica la inclusión de este poema en *Diván*, basándose en la estructura simbólica de todas las gacelas de Lorca. Ismailov opina que todas las cuestiones planteadas a lo largo de las gacelas son dirigidas a un amado desconocido, y todas estas cuestiones exclamativas unen al amado con el hablante en dos oraciones, que son: “¡Qué lejos estoy contigo, qué cerca cuando te vas!”<sup>140</sup>. Estas oraciones explican el círculo de las gacelas, en el que el amor entre el poeta y su amado arranca desde “las cuatro noches abrazando” y finaliza en “por el arco de Elvira”<sup>141</sup>. Esta gacela es como una conclusión de todas las gacelas lorquianas. Por lo tanto, consideramos que este poema es también una de las gacelas que deberían figurar en este poemario, entonces nos decidimos a incluirlo en nuestro análisis textual para conocer los simbolismos que se presenten en ella.

*Por el arco de Elvira*  
*quiero verte pasar,*  
*para saber tu nombre*  
*y ponerme a llorar.*

*Por el arco de Elvira*  
*voy a verte pasar,*  
*para beber tus ojos*  
*y ponerme a llorar.*

*Por el arco de Elvira*  
*voy a verte pasar,*  
*para sentir tus muslos*

---

<sup>139</sup> *Ibid.*

<sup>140</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.644.

<sup>141</sup> Ismailov, H., «On the Poetics of Lorca’s “Divan of Tamarit” », trans. N. Khan, S. I. Bazarova in *Transoxiana*, 7, 2003, [http://www.transoxiana.com.ar/0107/ismailov-divan\\_tamarit-en.html](http://www.transoxiana.com.ar/0107/ismailov-divan_tamarit-en.html) (último acceso, 01 de 03 de 2020).

*y ponerme a llorar*<sup>142</sup>.

Las estrofas propuestas en cursivas son unas reminiscencias de otro fandanguillo que se canta en Granada:

Granada, calle de Elvira,  
donde viven las manolas,  
las que se van a la Alhambra,  
las tres y las cuatro solas<sup>143</sup>.

Basándose en esta copla, Lorca hace unas preguntas tristes y melancólicas:

...¿Adónde irán las Manolas  
Mientras sufren en la umbría  
El surtidor y la rosa?  
¿Qué galanes las esperan?  
¿Bajo qué mirto reposan?  
¿Qué manos roban perfumes  
a sus dos flores redondas?  
.....  
¿Quién serán aquellas tres  
de alto pecho y largas colas?  
¿Por qué agitan los pañuelos?  
¿Adónde irán a estas horas<sup>144</sup>?

---

<sup>142</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.644.

<sup>143</sup> García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981, p.364.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.365.

Por lo tanto, podemos ver que, para García Lorca, la calle de Elvira es un lugar donde las manolas se separan de sus amantes, o sea, es un *locus amoenus* donde se apartan los amores. Si comparamos este poema con la *Gacela del mercado matutino*, descubrimos que el “tú” de ésta, en este poema, son las manolas, y el “yo” de la *Gacela* son los galanes que las esperan. Cuando las manolas pasan por el arco de Elvira, desaparecen, y el poeta se pone a llorar. Y estos tres versos “para saber tu nombre”, “para beber tus ojos” y “para sentir tus muslos” reflejan tres etapas de una relación: el conocimiento, el beso y el sexo. Entonces, la conversión del verbo “quiero” en “voy a” justifica nuestra idea: al principio, el amante quiere verlo al amado para conseguir la posibilidad de desarrollar una relación, porque cuando ésta no está hecha, todavía no es seguro que los dos se vayan a encontrar en el arco, por eso es solamente un deseo en vez de un compromiso, y después, cuando la relación está construida, el encuentro ya se convierte en algo rutinario, en un compromiso o una cita entre amantes, no hace falta ya querer, sino ir. Creemos que “beber los ojos” se refiere al beso en los ojos, movimiento que se hace de vez en cuando entre amantes. Es una forma eufemística de expresar el concepto del beso. Y “sentir tus muslos”, obviamente, ostenta una connotación erótica, es como si se dijera “tener sexo”. No obstante, opinamos que cuando Lorca poetiza este poema, la relación descrita ya está acabada, porque al final, la voz poética rompe en llanto y su “manolo” ya se ha ido.

En general, consideramos que los estribillos son unas conexiones. Su emoción es fácil de percibir. La dificultad de descifrar estos versos se debe a que el lector no puede intertextualizarlo con el poema que hemos citado de un ensayo incluido en *Federico y su mundo*, escrito por el hermano de Federico, Francisco.

¿Qué luna gris de las nueve  
te desangró la mejilla?  
¿Quién recoge tu semilla  
de llamarada en la nieve?  
¿Qué alfiler de cactus breve

Asesina tu cristal<sup>145</sup>?...

La referencia a la “luna” de la segunda estrofa nos recuerda la “luna con boca de serpiente que trabaja antes del amanecer” de la Gacela VIII. El color gris sugiere tanto una condición temporal como la condición emotiva del hablante, pues según Jean Chevalier, “la grisaille de certains tems brumeux donne une impression de tristesse, de mélancolie, d’ennui.”<sup>146</sup> Ahora, la luna melancólica empieza a chupar la sangre de la mejilla del amado.

En realidad, apud Lorca, las mejillas salen con mucha frecuencia como imágenes asociadas con la vitalidad. En *Tu infancia en Menton*, asocia las mejillas con el león, símbolo de las pasiones latentes<sup>147</sup>:

Allí, león, allí, furia de cielo,  
te dejaré pacer en mis mejillas<sup>148</sup>.

No obstante, parece que dicha imagen aparece con más frecuencia como una víctima que simboliza la pérdida del bien, de la belleza o de la vitalidad, lo cual podemos observar en la *Casida IV*, en la que el estado “sin encontrar la luz de su mejilla” es símbolo de la pérdida de la vitalidad:

Verte desnuda es comprender el ansia  
de la lluvia que busca débil talle,  
o la fiebre del mar de inmenso rostro  
sin encontrar la luz de su mejilla<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.644.

<sup>146</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.487.

<sup>147</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.271.

<sup>148</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.516.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.602.

En el *Soneto de la dulce queja*, “poner de noche en la mejilla” se puede interpretar como la “pérdida de la maravilla” del amado:

Tengo miedo a perder la maravilla  
de tus ojos de estatua y el acento  
que me pone de noche en la mejilla  
la solitaria rosa de tu aliento<sup>150</sup>.

En la *Oda a Walt Whitman*, Lorca interpela a Nueva York “¿qué ángel llevas oculto en la mejilla?,<sup>151</sup>” sugiriendo la pérdida de la verdad, del bien y de la naturaleza. En *Nocturno del hueco*, otro poema de *Poeta en Nueva York*, encontramos un verso parecidísimo al analizado anteriormente:

En el circo del frío sin perfil mutilado.  
Por los capiteles rotos de las mejillas desangradas<sup>152</sup>.

En este poema, Lorca se refiere a los peatones que transitan por la calle de Nueva York con las mejillas. Estos peatones no tienen emoción, son como unas estatuas<sup>153</sup>. En fin, podemos decir que, en la poesía lorquiana, la mejilla es a menudo una víctima de la pérdida de algún bien, y en el caso de los versos citados de *Nocturno del hueco*, vemos que la expresión “la mejilla desangrada” se refiere a la pérdida de la vitalidad de los peatones, convirtiéndose en unas estatuas inertes. Entonces, conjeturamos que, en la *Gacela del mercado matutino*, la mejilla es el símbolo de dicha pérdida, o sea, la pérdida de las pasiones incluso del mismo amor, pues cuando una relación se rompe por la pérdida de las emociones afectivas, el rostro se vuelve pálido y blanco.

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.627.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.564.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.549.

<sup>153</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.254.

Sintetizando todo lo dicho anteriormente, podemos extraer la siguiente ecuación del proceso Y del autor:

Originador: ¿Qué luna gris de las nueve te desangró la mejilla? [= ¿qué luna melancólica chupa tu sangre al amanecer? = la luna te hace perder la vitalidad, las pasiones o el amor=] la pérdida de la vitalidad, las pasiones o el amor.

Es evidente que, “tu semilla de llamarada” es símbolo de la vitalidad, pero el complementario “en la nieve” sugiere que dicha vitalidad ha sido perdida. Por eso, el poeta se pregunta “¿quién la recoge?” Pues, la vitalidad (llamarada) está ahora en la nieve, es decir, está congelada, está enfriada. La pregunta, entonces, no es sino expresión de su impotencia al no poder recuperar la vitalidad amorosa del amado. De ahí que recabemos la siguiente ecuación:

Originado: ¿Quién recoge tu semilla de llamarada en la nieve? [= ¿quién recoge tu vitalidad, pasión o amor perdido? =] la pérdida de la vitalidad, las pasiones o el amor.

Ahora pasemos al último verso de la estrofa en cuestión, el cristal, según Candelas Newton, es el centro erótico del amado<sup>154</sup>. La imagen “alfiler de cactus” refiere a las púas de la planta mencionada. La utilización del adjetivo “breve” es muy interesante, pues en general, dicho adjetivo sirve para expresar la extensión de un texto o duración temporal de algunas actividades. Puede que aluda a la breve floración de la flor<sup>155</sup>, o la breve penetración de un sexo. No tenemos certeza lo que Lorca intenta decir con estos versos, pero sí que sabemos que el asesinato descrito en ellos hace referencia a la pérdida del centro erótico, o sea, la pérdida de la vitalidad, junto con otras posibilidades y, además, la breve floración y la breve penetración ambas pueden aludir a la brevedad de un amor. Por lo tanto, podemos recabar la siguiente ecuación:

---

<sup>154</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.207.

<sup>155</sup> *Ibid.*

Originado: ¿Qué alfiler de cactus breve asesina tu cristal? [= Una floración breve o una penetración sexual breve que mata la vitalidad, las pasiones o el amor = la brevedad del amor que mata la vitalidad, las pasiones o el amor] la pérdida de la vitalidad, las pasiones o el amor.

El segundo originado comparte el originador con el primero, pero vemos que la congruencia emotiva es bastante relacionada, no hay mala lectura aquí, todas las imágenes se interpretan de manera racional por el autor (el gris como melancolía, el desangramiento de la mejilla, la llamarada en la nieve y el asesinato del centro erótico como la pérdida de la vitalidad, las pasiones o el amor, tales asociaciones son comprensibles según la razón de los lectores normales). Por eso, en este caso, consideramos que se tratan de dos conexiones.

¡Qué voz para mi castigo  
levantas por el mercado!  
¡Qué clavel enajenado  
en los motones de trigo!  
¡Qué lejos estoy contigo,  
qué cerca cuando te vas<sup>156</sup>!

El clavel de la penúltima estrofa del poema en cuestión, como hemos visto anteriormente, hace referencia a la virilidad masculina<sup>157</sup> y, asimismo, en la poesía lorquiana, está ligado al amor o al matrimonio<sup>158</sup>. El trigo, según Manuel Antonio Arango, es el símbolo de la fecundidad, prodigalidad de tierra, el don de la vida, la

---

<sup>156</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.644.

<sup>157</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.95.

<sup>158</sup> Antonio Arango, M., *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995, p.250.

procreación, el poder sexual masculino, y la continuidad de la vida<sup>159</sup>. Vemos que, en este verso, Lorca describe que la virilidad masculina del amado está perdida en muchos símbolos de vitalidades, o sea, en muchas vidas. Creemos que, en primer lugar, tal descripción hace referencia al bullicio del mercado, ya que, a la hora de poetizar, Lorca está en el mercado, sintiendo lo bullicioso de él. Juntamente, en segundo lugar, cuando oteamos los dos versos restantes sin símbolos, concebimos que, tal vez, Lorca esté retratando la siguiente escena: la voz poética está en el mercado y asimismo el amado, aquél puede escuchar la voz éste, ardiendo por reunirse amorosamente de nuevo con él, pero en vano, el amado está distante, o bien en el corazón, o bien físicamente. En tercer lugar, podemos imaginar el siguiente hecho: un clavel sumergido en una bolsa de montones de trigo es muy difícil de encontrar. Por lo tanto, consideramos que Lorca, en este verso, está describiendo una escena en la que él está apartado por la muchedumbre del mercado de su amado, cuya voz le resulta castigo por suscitarle el ardor y su egreso, para él, es el símbolo de la pérdida del amor, aunque duele más el hecho de que los dos estarán tan cerca, y que, finalmente, cuando el amado se fue, hayan estado a punto de reunirse. Por lo tanto, podemos obtener las siguientes ecuaciones, de las que tenemos que tener en cuenta que, el originador 1 está semánticamente alejado del originado 2, por eso, consideramos que el originador de éste no es aquél, sino el originado 1:

Originador 1: ¡Qué voz para mi castigo levantas por el mercado! [= tu voz me suscita el ardor por reunirme contigo de nuevo, pero en vano=] el distanciamiento.

Originado 1/ originador 2 (del originado 2): ¡Qué clavel enajenado en los montones de trigo! [= la virilidad masculina sumergida en un mar de vidas=] el distanciamiento.

Originado 2 (del originado anterior): ¡Qué lejos estoy contigo, qué cerca cuando te vas! [= cuando el amado abandona el mercado, está a punto de reunirse con el amado,

---

<sup>159</sup> Véase *Ibid.*, pp.84, 186-189 y 388.

pero como no pudieron encontrarse, los dos se quedan más distanciados sentimentalmente=] el distanciamiento.

Creemos que estos versos corresponden a unas inconexiones. La mala lectura no es tan evidente como la de otras inconexiones de índole más explícita. En el caso del originador 1, la mala lectura reside en que, normalmente, los lectores normales, a la hora de leer este verso, ubican el centro simbólico en el ardor que suscita el amado al amante, pero en realidad, el centro simbólico de dicho verso estriba en el distanciamiento que la muchedumbre acarrea, por eso, creemos que se trata de una mala lectura, aunque no obvia. En el caso del originador 2, la escena del clavel sumergido en montones de trigo corresponde a la exaltación de la virilidad masculina. Ya que, el centro simbólico del poema debería radicar en la virilidad masculina, si Lorca fuese un poeta pre-surrealista, pero como no lo es, realiza una mala lectura en dicha escena, haciendo hincapié no en la virilidad masculina, sino en el distanciamiento, y de ahí el segundo originado toma forma.

### **2.1.6 Casida primera del herido por el agua**

Quiero bajar al pozo,  
quiero subir los muros de Granada,  
para mirar el corazón pasado  
por el punzón oscuro de las aguas<sup>160</sup>.

Empecemos este poema por la primera estrofa. La idea de que el agua es metáfora de la muerte en la poesía lorquiana es consabida<sup>161</sup>. La asociación del agua con objetos

---

<sup>160</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.600.

<sup>161</sup> También cabe mencionar la simbología fálica de los objetos puntiagudos en este poema, pero parece que tiene poco que ver con nuestra investigación, entonces no lo hemos mencionado en el cuerpo del trabajo, pero hay que tener en cuenta esta realidad.

puntiagudos nos recuerda a *El rey de Harlem*. En dicha obra, Lorca nos describe un muro al que no pueden penetrar ni el topo ni la aguja del agua:

A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,  
se levanta el muro impasible  
para el topo y la aguja del agua<sup>162</sup>.

Sobre los objetos metálicos puntiagudos como imágenes en la poesía lorquiana, García-Posada diserta que “constituyen una auténtica constelación de símbolos de la muerte y el sufrimiento”<sup>163</sup>. En otro caso, García-Posada diserta sobre el poder oscuro que ostenta el agua en *Poeta en Nueva York*. De igual modo, podemos especular sobre la presencia del agua en *Diván de Tamarit*: “con valor negativo, el agua se hace *símbolo de muerte, fuerza destructora u hostil, o expresión del fracaso de la vida*”<sup>164</sup>. Así pues, a la hora de referirse a la expresión “aguja del agua”, observamos que hace una representación del “poder destructor del agua”<sup>165</sup>.

En cuanto a la imagen “pozo”, la escena de los niños muertos en los depósitos de agua es muy referida en la poesía lorquiana. Verbigracia, en *Canciones*, hay un poema que Juan Manuel Rozas considera que es el antecedente de *Niña ahogada en el pozo*<sup>166</sup>:

Al estanque se le ha muerto  
hoy una niña de agua.  
Está fuera del estanque,  
sobre el suelo amortajada<sup>167</sup>.

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.521.

<sup>163</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.176.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Rozas López, J. M., “Génesis y estructura de 'Niña ahogada en el Pozo'”, en *Homenaje a José Manuel Blecua, ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp.598-599.

<sup>167</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.357.

Más adelante, tendremos el famoso poema *Niña ahogada en el pozo*, e *Infancia y muerte*, y asimismo la *Gacela V*. Todos ellos tratan de la muerte del niño relacionada con el depósito de agua o el agua. A la hora de recapacitar sobre la imagen de pozo en *Niña ahogada en el pozo*, Brianda Pineda Melgarejo asocia la oscuridad del pozo con la muerte, el lugar donde habita la muerte, y asimismo es el símbolo del útero, el “punto medio entre la vida y la muerte”. No obstante, también se afirma que “el pozo” “anuncia en su estancamiento la imposibilidad del parto”<sup>168</sup>. Por otro lado, Candelas Newton diserta que el pozo es el “locus de la vitalidad fracasada”<sup>169</sup>. En cambio, otros investigadores, como Juan Eduardo Cirlot, asocian esta imagen a la sublimación o salvación cristiana<sup>170</sup>, e incluso a la elevación sufí, como opina Juan Manuel Silva Barandica, quien considera que “es el descenso al pozo, un introscender, un alcanzar la fibra última de la identidad, ya condensada en la identidad divina. . . . .”<sup>171</sup>. Aparte, otros autores optan por interpretar “el pozo” como el símbolo erótico de una doña devoradora<sup>172</sup>. Es cierto que, posiblemente, la imagen “pozo” alude a lo misterioso. Sin embargo, preferimos simplificar su connotación, pues, aunque en el poema hay ciertos elementos que parecen relacionados con lo misterioso (un surtidor que viene de los sueños lo defiende del hambre de las algas), la presencia de la muerte es predominante y, además, lo misterioso es compatible con la esencia de la muerte. Por ende, decidimos interpretar la imagen “pozo” como un lugar oscuro y misterioso donde reside la muerte. El muro aparece aquí una imagen negativa. Sobre dicha imagen, nos recuerda Andrew Anderson el título de la conferencia “paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos”<sup>173</sup>. Sobre dicho título, Lorca explica que “todo tiene por fuera un

---

<sup>168</sup> Pineda Melgarejo, B., “Niña ahogada en el pozo. García Lorca en Nueva York”, *La Palabra y el Hombre, revista de la Universidad Veracruzana*, (44), 2018, pp.26.

<sup>169</sup> Newton C., 1992, *op. cit.*, p.196.

<sup>170</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.371.

<sup>171</sup> Silva Barandica, M. J., *op. cit.*, p.217.

<sup>172</sup> Panebianco, C., *op. cit.*, p.59.

<sup>173</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.225.

dulce aire doméstico; pero verdaderamente, ¿quién penetra esta intimidad?"<sup>174</sup> Basado en las afirmaciones anteriores, consideramos que, en este poema, la imagen de "la subida al muro" sugiere procurar la intimidad, o intentar salir de la intimidad limitadora.

Ahora, pasemos a la imagen "corazón". El corazón es considerado como el centro vital, emocional y de la inteligencia de los seres humanos. La penetración en él sugiere una herida mortífera, o bien vitalmente, o bien emocionalmente. Para descifrar las connotaciones del corazón como imagen, tenemos que tener en cuenta quién es el dueño de él: el niño herido por el agua. Ahora recordemos al niño muerto de la *Gacela V*, quien creemos que es una alusión a la pérdida de la infancia, y que tiene como consecuencia la pérdida de la vitalidad. La contemplación de dicha pérdida, quizás, insinúe el descubrimiento de que la infancia y la vitalidad se ha perdido. En este sentido, si volvemos a los dos versos anteriores, se nos antoja la idea de que, quizás, el pozo y Granada, son tanto símbolos del infierno (donde reside la muerte), como también el paraíso (cerrado). Ahora, el lugar donde el niño es herido por el agua, no sólo es el pozo, sino ambos. Quizás, la herida del niño es omnipresente en el mundo del autor (tanto en el pozo como en la ciudad de Granada), porque dichas heridas representan una realidad, lo único es que el poeta no la descubre. Pero, para descubrir dicha realidad, que es símbolo de la pérdida de su vitalidad, es necesario penetrar en la intimidad más profunda del mundo, es decir en el infierno y el paraíso, que, en palabras del poeta, son en el pozo y en la ciudad de Granada. Asimismo, la "subida al muro de Granada" puede sugerir también una salida del paraíso, lo cual igualmente es razonable en este caso, pues si una persona vive toda la vida fuera del paraíso, no descubrirá la verdad encubierta en éste, y *viceversa*, cuando una persona nunca ha salido del paraíso, tampoco se enterará de la verdad hallada fuera de él. De ahí que consigamos las siguientes ecuaciones

Originador: Quiero bajar al pozo, quiero subir los muros de Granada [= quiero bajar al infierno y subir al paraíso (o salir del paraíso) = quiero bajar al infierno y subir al

---

<sup>174</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.83.

paraíso (o salir del paraíso) para descubrir la verdad = quiero descubrir la verdad =]  
quiero descubrir la verdad de la pérdida de la vitalidad.

Originado: para mirar el corazón pasado por el punzón oscuro de las aguas. [= para descubrir la muerte del niño herido del agua = quiero descubrir la muerte del niño =]  
quiero descubrir la verdad de la pérdida de la vitalidad.

Proceso Y del autor: Quiero bajar al pozo, quiero subir los muros de Granada [= quiero bajar al infierno y subir al paraíso (o salir del paraíso) = quiero bajar al infierno y subir al paraíso (o salir del paraíso) para descubrir la verdad = quiero descubrir la verdad =] quiero descubrir la verdad de la pérdida de la vitalidad [= quiero descubrir la muerte del niño = para descubrir la muerte del niño herido del agua =] para mirar el corazón pasado por el punzón oscuro de las aguas.

Evidentemente, el símbolo en la primera estrofa es inconexo. La mala lectura reside en la asociación de la subida del muro de Granada, paraíso cerrado para Lorca, con el descubrimiento de la realidad de la pérdida de la vitalidad. Pues tradicionalmente el paraíso es un lugar donde se guarda la infancia, pero en este caso, parece que el autor piensa que la infancia es algo ajeno al paraíso, y que el paraíso no es más que una superficie (si interpretamos la subida como una salida), o el centro de la verdad (si entendemos la subida como una entrada). Entonces, o bien para salir de él, o bien para entrar en él, lo que el poeta espera descubrir es la pérdida de la vitalidad.

Nos queda, asimismo, otra posible interpretación, para ello recordemos el siguiente discurso:

“A poca distancia de nuestros balcones el Darro iba a perder su nombre y sus aguas rosadas de arcilla en el más transparente y limpio Genil. Yo no sé a Federico; a mí de

niño me causaba cierta melancolía la muerte inminente del río; pero la imagen del río muerto aparece en la poesía de mi hermano.<sup>175</sup>”

En el discurso, podemos observar que la asociación que hace Lorca del agua con la muerte proviene del anterior discurso, y cuando intentamos interpretar la escena “todas las tardes se muere un niño”, citando a este discurso, opinamos que también dicha muerte puede ser la del río, es decir, la desembocadura del agua. A la hora de anotar el verso “el niño herido gemía” que vamos a analizar a continuación, Andrew Anderson asocia dicho verso con la descripción de Lorca sobre el “agua que sufre y gime llena de diminutos violines blancos allá en el Generalife”<sup>176</sup>, y para descifrar los depósitos aparecidos en el tercer verso de la siguiente estrofa, Andrew Anderson afirma que “como el pozo, todos estos recipientes encierran el agua”<sup>177</sup>. Tal enunciado coincide con la de García-Posada, quien, a la hora de reflexionar sobre la imagen del agua en *Niña ahogada en el pozo*, reza: “el agua, en definitiva, destruye, ahoga; pero, al mismo tiempo, está, como la niña, también encerrada en el pozo.....”<sup>178</sup>”

Entonces, tras una reflexión de dichas citas, consideramos que lo más probable es que, el niño herido por el agua es símbolo del agua en sí. Mientras que la imagen del encerramiento del agua en los depósitos nos ofrece otra perspectiva. No obstante, la conclusión de esta nueva perspectiva no difiere demasiado de lo que acabamos de plantear con la idea del niño como símbolo de la infancia, puesto que el encerramiento también puede ocasionar la pérdida de la vitalidad. Ahora, como la conclusión es idéntica, abreviamos las ecuaciones.

El niño herido gemía  
con una corona de escarcha.

---

<sup>175</sup> García Lorca, Francisco, 1997, *op. cit.*, p.15. Citado por Barón Palma, E., *op. cit.*, p.18.

<sup>176</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.138. Citado por Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.226.

<sup>177</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.226.

<sup>178</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.134.

Estanques, aljibes y fuentes  
Levantaban al aire sus espadas  
¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo,  
qué nocturno rumor, qué muerte blanca!  
¡Qué desiertos de luz iban hundiendo  
los arenales de la madrugada!  
El niño estaba solo  
con la ciudad dormida en la garganta.  
Un surtidor que viene de los sueños  
lo defiende del hambre de las algas.  
El niño y su agonía, frente a frente,  
eran dos verdes lluvias enlazadas.  
El niño se tendía por la tierra  
y su agonía se curvaba<sup>179</sup>.

Ahora pasemos a la segunda estrofa, la que engloba varios símbolos distintos. Como hemos citado los discursos de Andrew Anderson en el análisis previo, podemos abreviar la reflexión correspondiente y afirmar directamente nuestra conclusión. La cual es que el niño herido es el símbolo del agua, y los estanques, los aljibes y las fuentes no son sino unos depósitos que la encierran, y matan su vitalidad, las espadas son como el punzón mencionado anteriormente, el arma homicida. Y la corona de escarcha simboliza, como lo que diserta Candelas Newton, el congelamiento de “la vitalidad de la ‘corona de verbena’”<sup>180</sup>. En este verso, nos damos cuenta de que la imagen “niño” ya se convierte en un símbolo doble, o de dos capas: 1. la propia imagen del “niño” como símbolo del agua; 2. el simbolizado del “agua” como el símbolo de la infancia, o la vitalidad. Esta última estrofa trata de expresar la idea de la pérdida de la vitalidad, y las imágenes empleadas, el niño herido, la escarcha, los estanques, los

---

<sup>179</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.600.

<sup>180</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.197.

aljibes, las fuentes, y las espadas son todas imágenes negativas y vinculadas con la pérdida de la vitalidad. Por lo tanto, el símbolo que se halla en esta estrofa es sin duda una conexión.

Por otro lado, el "filo hiriente" se refiere al punzón y a las espadas del agua. En *Navidad en el Hudson*, Lorca menciona el filo como una metáfora del amor<sup>181</sup>. En cuanto a la muerte blanca situada más adelante, según conjetura Andrew Anderson, hace referencia a la expresión "pasar la noche en blanco" (el insomnio por un dolor, una preocupación u otros motivos semejantes, en este caso, posiblemente por el ardor del amor), y la "petite mort", término que describe la pérdida de la conciencia o la lipotimia que ocurre después del orgasmo, en otras palabras, un desánimo del estado después de la eyaculación, pero creemos que Lorca no entendería con tanta certeza dicha expresión francesa, ya que se sabe que Lorca no era una persona sobresaliente a la hora de aprender idiomas<sup>182</sup>, y probablemente, haya escuchado esta expresión en algún medio de comunicación, pero lo entiende directamente como un orgasmo o un desánimo. Por lo tanto, la expresión "muerte blanca", por lo menos, lleva implícitos tres significados: 1. el insomnio causado por el ardor amoroso; 2. la preocupación por la pérdida de la conciencia post-orgásmico y el consiguiente insomnio; 3. el insomnio causado por el deseo del orgasmo. El primer significado y el tercero son correctos en caso de que Lorca comprendiera la susodicha expresión francesa, como un significante del "orgasmo"; o también en el caso de que Lorca, sin saber la expresión francesa, asociara a la muerte directamente con el "orgasmo", entonces la muerte es el orgasmo, y deseando la muerte, el poeta se hallaba sin sueño. El segundo significado es correcto en caso de que Lorca conociera perfectamente dicho término francés, y lo utilizara académicamente en su poesía. En fin, la "muerte blanca" describe un estado en el que

---

<sup>181</sup> "Ese filo, amor, ese filo. / ..... ¡Oh filo de mi amor, oh hiriente filo!". *Ibid.*, p.531. Citado por Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.226.

<sup>182</sup> Sobre el aprendizaje de las lenguas de Lorca, su hermano Francisco dice: "Quizá sea esta ocasión de decir, por las implicaciones literarias que pueda tener, que si bien Federico podía leer francés, no podía decir buenas tardes ni en esa ni en ninguna otra lengua distinta de la propia". García Lorca, Francisco, 1997, *op. cit.*, p.94.

la voz poética, pasa toda la noche en vela, por causa del ardor del amor o la preocupación por asuntos sexuales.

A continuación, encontramos unos desiertos de luz de la madrugada. Esta hora se presenta muchas veces en *Diván del Tamarit*, como una hora desalentadora y asociada con la muerte (*Gacela VII*, *Gacela VIII*, *Gacela del mercado matutino*), entonces, siguiendo esta línea, afirmamos que la madrugada es también un símbolo negativo. Adicionalmente, Candelas Newton considera los desiertos y los arenales como una “acumulación de todo un potencial vital fracasado”<sup>183</sup>. Por eso, no es de extrañar que “el niño estaba solo”. La ciudad dormida que está dentro de su garganta, alude a que la ciudad desalentada se halla por encima del agua, cuyo desánimo abruma a la ciudad y hace que ésta se quede sin energía. En conclusión, los tres dísticos (de “Ay qué furia de amo” hasta “con la ciudad dormida”) constituyen unos símbolos conexos, porque si los oteamos, nos damos cuenta de que las imágenes que aparecen en ellos son idénticamente mortíferas, desalentadoras, y contrarias al amor, a la vitalidad, a la pasión. No observamos una mala lectura en este caso, todas ellas son correctamente leídas por Lorca. Por eso, podemos darnos cuenta, de su congruencia emotiva a la hora de leerlas.

El surtidor que hallamos más adelante nos recuerda el discurso de Lorca en una conferencia: “(el agua de Granada) sufre una pasión de surtidores para quedar yacente y definitiva en el estanque.” El surtidor es un agua corriente, pero ¿qué tiene que ver con el estanque, dónde ha muerto el agua ? Pues, consideramos que su sufrimiento se debe a que esté estancada. Si estuviera corriendo todos los días, no sufriría por tener dicha pasión. Entonces, la figura del agua que aparece en *Casida primera* padece el mismo sufrimiento que el agua del discurso citado. El surtidor, o sea la pasión de surtidor, viene de los sueños, por lo tanto, es fantástico, o sea, es falso. Si el defensor es falso, ¿cómo puede ser que la defensa sea verdadera? Por eso, estancada en los depósitos, el agua (el niño) de *Casida primera* sufre aún más por tener la pasión de surtidor, pero dicho deseo resultará en vano, pues no impide que las algas la erosionen todos los días.

---

<sup>183</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.197.

Respecto a la lucha del niño contra su agonía que se localiza a continuación, Anderson dice que “la lucha a muerte es también lucha de amor”<sup>184</sup>, dicho investigador nota igualmente la ambigüedad del color verde y la lluvia:

“Nótese la ambigüedad del color verde, color de las algas, color de la vida y de la muerte; la lluvia, igualmente, presenta una faceta positiva, germinativa, y otra negativa, ahogadora.<sup>185</sup>”

La palabra “ambigüedad” está también relacionada con el número “dos”, y el enlace sugiere una confusión. Ésta es una escena confusa, pero es evidente su riqueza simbólica. Entonces, dicha imagen equivale a un enlace entre la vida y la muerte, y el vencedor es la muerte, pues al final, el niño termina tendido por la tierra, muerto, y su agonía, sigue curvándose. Según lo dicho anteriormente, podemos obtener las siguientes ecuaciones:

Originador: Un surtidor que viene de los sueños lo defiende del hambre de las algas [= Una pasión fantástica de surtidor que defiende al agua de erosión de las algas= La pasión que defiende el agua de erosión en vano = la defensa fracasada de la erosión = la defensa fracasada de la pérdida de la vitalidad =] La pérdida de la vitalidad.

Originado: El niño y su agonía, frente a frente, eran dos verdes lluvias enlazadas. El niño se tendía por la tierra y su agonía se curvaba<sup>186</sup> [= el vencimiento de la agonía al niño= el vencimiento de la muerte a la vida=] La pérdida de la vitalidad.

---

<sup>184</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.227.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Juntamos estos dos dísticos como un originado, es porque tratan de una escena, es más conveniente considerarlos como uno.

Proceso Y: Un surtidor que viene de los sueños lo defiende del hambre de las algas [= Una pasión fantástica de surtidor que defiende al agua de erosión de las algas= La pasión que defiende el agua de erosión en vano = la defensa fracasada de la erosión = la defensa fracasada de la pérdida de la vitalidad =] La pérdida de la vitalidad [= el vencimiento de la muerte a la vida= el vencimiento de la agonía al niño=] El niño y su agonía, frente a frente, eran dos verdes lluvias enlazadas. El niño se tendía por la tierra y su agonía se curvaba.

La mala lectura que ha realizado el autor en el originador radica en que, aunque parezca una escena positiva, se trata de una defensa de la erosión de las plantas acuáticas, no obstante, el poeta lo ha leído “malamente”, interpretando tal defensa como un intento que resultará fracasado, y de ahí la inconexión.

Quiero bajar al pozo,  
quiero morir mi muerte a bocanadas,  
quiero llenar mi corazón de musgo,  
para ver al herido por el agua<sup>187</sup>.

En la última estrofa, tras una serie de reflexiones y descripciones, como diserta Andrew Anderson, el poeta se da cuenta de que no es capaz de eludir la muerte, entonces, quiere manipular su propia muerte<sup>188</sup>, entonces, Lorca exclama “quiero morir mi muerte a bocanadas”. La asociación de dicha “muerte a bocanadas” con el deseo de bajar al pozo nos corrobora nuestra anterior conjetura, en la que el pozo es el emblema del infierno. Ulteriormente, el autor empieza a intentar llenar su corazón de musgo, planta relacionada estrechamente con las algas<sup>189</sup> y con la propia muerte (como lo que hemos propuesto anteriormente). Los musgos, símbolos de la muerte, ya van a llenar el

---

<sup>187</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.600.

<sup>188</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.228.

<sup>189</sup> *Ibid.*

corazón del autor, posiblemente, el corazón pasado por el punzón de las aguas que hemos visto al principio del poema, lo cual insinúa una muerte y una identificación del autor con el niño herido por el agua. Entonces el significante “el herido por el agua” recaba su cuarta capa de significado: el propio autor. En todo este símbolo, no aparece ninguna imagen que contradiga el fundamento emotivo de la estrofa: la muerte. El pozo, el acto de morir la muerte, y el musgo atañen a la muerte. Por eso, este símbolo es una conexión con su congruencia emotiva evidenciada por las imágenes mortíferas.

### 2.1.7 Casida III de los ramos

Por las arboledas del Tamarit  
han venido los perros de plomo  
a esperar que se caigan los ramos,  
a esperar que se quiebren ellos solos<sup>190</sup>.

Candido Panebianco opina que los perros de plomo mencionados en la primera estrofa de este poema son encarnaciones de cancerbero, canes que llegan previo a Thanatos, y coadyuvan en la destrucción de los seres vivos<sup>191</sup>. Dichos animales son mensajeros de la Muerte. Asimismo consideramos posible la opinión de Andrew Anderson, quien afirma que los perros de plomo se refieren a los nubarrones grises<sup>192</sup>, hecho que comprobamos más adelante en los versos “no piensan en la lluvia”, “la penumbra con paso de elefante empujaba las ramas y los troncos”, pues la aparición de las imágenes relacionadas con la lluvia sugiere que este poema describe una lluvia que quebranta los ramos de las arboledas. En conclusión, se trata de una escena melancólica y ligada estrechamente con la muerte, por lo tanto, consideramos que todo el símbolo de la primera estrofa es una conexión.

---

<sup>190</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.601.

<sup>191</sup> Panebianco, C., *op. cit.*, p.111.

<sup>192</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.231.

El Tamarit tiene un manzano  
con una manzana de sollozos.  
un ruiseñor agrupa los suspiros  
y un faisán los ahuyenta por el polvo<sup>193</sup>.

La manzana de la segunda estrofa, como hemos disertado anteriormente, es símbolo de la pasión cardinal y de la naturaleza humana. Asimismo, creemos que hace alusión al Edén. La manzana de sollozos, posiblemente, haga referencia a la imposibilidad de conseguir de dichas pasiones. En otras palabras, la manzana solloza por no poder conseguir las pasiones cardinales o la naturaleza humana. El ruiseñor es el cantante del amor y, además, Jean Chevalier afirma que “cet oiseau..... montre de façon saisissante, dans tous les sentiments qu’il suscite, l’intime lien de l’amour et de la mort”<sup>194</sup>. Por eso, dentro de su canto, podemos encontrar una ligazón entre el amor y la muerte. Su aparición, tal vez, como menciona Andrew Anderson, sea una representación del amor imposible<sup>195</sup>. Es por tal razón por la que dicha ave “agrupa los suspiros”, pues ¿de dónde vienen los suspiros?, de la imposibilidad del amor. La imagen de este pájaro, vinculado a la imagen de la manzana, nos sugieren que los suspiros vienen de la imposibilidad de alcanzar la naturaleza humana o las pasiones cardinales. Entonces, nos damos cuenta de que el ruiseñor del poema no canta solamente por amor, sino también por la pérdida de las pasiones cardinales. Es evidente que el faisán alude al viento, como hemos visto en la *Gacela V*. Su forma de ahuyenta a los suspiros no es positiva, porque lo que levanta, es el polvo de las pasiones cardinales, o sea, el polvo es el emblema de las pasiones cardinales que, convertidas en polvo, es inalcanzable ya. Veamos todo el símbolo a través de las ecuaciones para comprenderlo con más claridad:

---

<sup>193</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.601.

<sup>194</sup> Chevalier, J., et al. *op. cit.*, p.826.

<sup>195</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.232.

Originador: Una manzana de sollozos [= sollozos por las pasiones cardinales =] tristeza por la imposibilidad de conseguir las pasiones cardinales.

Originado 1: Un ruiseñor agrupa los suspiros [= El cantante triste por la imposibilidad del amor= La tristeza por la imposibilidad de conseguir el amor=] La tristeza por la imposibilidad de conseguir las pasiones cardinales.

Originado 2: Un faisán los ahuyenta por el polvo [= El viento levanta el polvo= el viento levanta el polvo de las pasiones cardinales= la imposibilidad de conseguir las pasiones cardinales=] La tristeza por la imposibilidad de conseguir las pasiones cardinales.

Proceso Y 1: Una manzana de sollozos [= sollozos por las pasiones cardinales =] tristeza por la imposibilidad de conseguir las pasiones cardinales [= La tristeza por la imposibilidad del amor= El cantante triste por la imposibilidad del amor=] Un ruiseñor agrupa los suspiros.

Proceso Y 2: Una manzana de sollozos [= sollozos por las pasiones cardinales =] tristeza por la imposibilidad de conseguir las pasiones cardinales [= la imposibilidad de conseguir las pasiones cardinales= el viento levanta el polvo de las pasiones cardinales= El viento levanta el polvo=] Un faisán los ahuyenta por el polvo.

En estos dos símbolos, percibimos que todas las imágenes usadas ostentan un matiz negativo y ligado a la muerte. La manzana es la fruta prohibida y está modificada por los sollozos. Dicha modificación hace negativo su significado simbólico que es la pasión cardinal; el ruiseñor es el cantante del amor, pero se relaciona también con mucha frecuencia con la muerte (véase el discurso de Jean Chevalier que hemos citado antes); y el faisán, sin duda, en la poesía lorquiana es el emblema del viento, imagen relacionada con la muerte. Por eso, aunque este símbolo es muy complicado, no

podemos decir sino que es una conexión, pues no hemos encontrado argumentos que demuestren que ocurra una mala lectura en el originador.

Pero los ramos son alegres,  
los ramos son como nosotros.  
No piensan en la lluvia y se han dormido,  
como si fueran árboles, de pronto<sup>196</sup>.

En la tercera estrofa hallamos una identificación de los ramos con los seres humanos (los ramos son como nosotros), pero dicha identificación no empieza en dicho verso, sino en la primera estrofa del presente poema. Posteriormente, aparece la imagen de la lluvia, que Andrew Anderson considera como la tormenta para los ramos<sup>197</sup>. Seguidamente el autor afirma que dichos ramos están dormidos, sin tener en cuenta la amenaza contingente de la lluvia (la muerte). Entonces, si para los árboles la lluvia no resulta una tormenta, podríamos conjeturar que la lluvia es el ser que genera su crecimiento. Mas, ¿es verdad que la lluvia resulte solamente una tormenta para los ramos? Pues no, también el crecimiento, porque humedece la raíz del árbol. Sin el humedecimiento de la lluvia, los ramos igualmente padecerían sufrimientos. Dicha ambivalencia de la lluvia al final llevará los ramos a caerse adonde están esperando los perros de plomo. En otras palabras, la tormenta que acarrea la lluvia es verdadero para los ramos, porque los hace caer, pero no pueden evadirla, porque necesitan su humedecimiento, por eso, abandonan la evasión sino se finge ignorarlo y se duermen, como si fueran los árboles, beneficiarios verdaderos de todo este símbolo, pues la caída de los ramos no los daña demasiado pero el humedecimiento de la lluvia los ayuda bastante en crecer. ¿Qué es lo que representa aquí la imagen de la lluvia? Hay muchas posibilidades, el tiempo, el crecimiento etc., todos los que pudieran hacernos crecer y llevarnos al destino final, la muerte. Creemos que la lluvia de aquí tiene que tener una

---

<sup>196</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.602.

<sup>197</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.232.

ligazón muy estrecha con la muerte. La repentinidad del sueño, probablemente, insinúa lo súbito de la muerte contingente. Deducimos, entonces, que los ramos que el autor identifica en esta estrofa ya han marchitado a causa de la tormenta, por eso afirma que “se han dormido de pronto”, y la idea de que “no piensan en la lluvia como si fueran árboles” implica que la voz poética se lamenta por la ignorancia de las ramas en cuanto a los potenciales daños de la lluvia y por la imposibilidad de evadirla. Por añadidura, la alusión a la alegría de los ramos simboliza el hecho de que los ramos finjan ignorancia de los daños causados por la lluvia. La lluvia en este poema no es símbolo de la misma muerte, pues la lluvia asesina pero también beneficia a otros seres, mientras la muerte no. No obstante, el avinamiento de la lluvia sí que simboliza el avinamiento de la muerte, porque la lluvia es símbolo de un fenómeno tremendamente vinculado con la muerte, su avinamiento, aun cuando no acarrea la muerte repentina, ocasiona una muerte paulatina. Por ejemplo, el tiempo nos hace crecer, nos hace más maduros, pero nos mata gradualmente, asimismo el conocimiento, nos enriquece, pero mata nuestra naturaleza, convirtiéndonos en estatuas. En fin, no podemos afirmar con certeza lo que simboliza la lluvia del poema en cuestión, pero su llegada trae una muerte paulatina. Sintetizando todo lo mencionado anteriormente, llegamos a las siguientes ecuaciones:

Originador: pero los ramos son alegres, los ramos son como nosotros [= los ramos se fingen alegres como nosotros= los ramos se fingen ignorantes ante el avinamiento gradual de la muerte, como nosotros=] el fingimiento ignorante del avinamiento gradual de la muerte.

Originado: no piensan en la lluvia y se han dormido, como si fueran árboles, de pronto [= no pueden evitar la tormenta que trae la lluvia, pues el avinamiento de la lluvia es necesario. Entonces los ramos fingen ignorar dicha tormenta, la cual, repentinamente, los asesina= no podemos evitar el avinamiento gradual de la muerte, entonces nos fingimos ignorarlo, pero algún día vendrán de repente y se nos lleva=] el fingimiento ignorante del avinamiento gradual de la muerte.

Proceso Y del autor: pero los ramos son alegres, los ramos son como nosotros [= los ramos se fingen alegres como nosotros= los ramos se fingen ignorantes del avènement gradual de la muerte, como nosotros=] el fingimiento ignorante del avènement gradual de la muerte [= no podemos evitar el avènement gradual de la muerte, entonces fingimos ignorarlo, pero algún día vendrá de repente y nos llevará= no pueden evitar la tormenta que trae la lluvia, pues el avènement de la lluvia es necesario. Entonces los ramos fingen ignorar dicha tormenta, la cual, repentinamente, los asesina=] no piensan en la lluvia y se han dormido, como si fueran árboles, de pronto.

La mala lectura de este símbolo es patente, pues la escena en que los ramos son alegres puede entenderse como una feliz. Mas, el lector la asocia con la contingencia de la muerte o con la mortalidad de los seres humanos, lo cual hace que el originador sea emotivamente incongruente con el originado, y por ende, este símbolo es una inconexión.

Sentados con el agua en las rodillas  
dos valles aguardaban al Otoño.  
La penumbra con paso de elefante  
empujaba las ramas y los troncos<sup>198</sup>.

Los dos valles de la cuarta estrofa, sin duda, son el del Darro y el del Genil<sup>199</sup>. Los primeros versos nos recuerdan a un discurso que profiere el mismo Lorca en una carta: “los valles del Darro y del Genil en esta época otoñal son las únicas sendas de este mundo que nos llevarían al país de *Ninguna parte*, que debe estar entre aquellas nieblas de rumor.<sup>200</sup>” Intuimos que la llegada de la penumbra sucede después de la embarcación

---

<sup>198</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.602.

<sup>199</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.233.

<sup>200</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.723. Citado por Barón Palma, E., *op. cit.*, p.79.

rumbo a la Alpujarra entre nieblas de rumor, y es causada por la niebla, pero enseguida los perros de plomo (los nubarrones) llegan y ocasionan un diluvio, y los árboles marchitan en medio de este chaparrón. En esta estrofa, las imágenes son todas melancólicas o relacionadas con la muerte (el agua, el otoño, la penumbra, el elefante, el empujón a las ramas y los troncos, la muerte de los árboles), lo cual sugiere que este símbolo es una conexión, todas sus imágenes nos llevan a una emoción melancólica y relativa con la muerte.

La imagen del niño de la última estrofa está muy ligada a la muerte, pues ya ha aparecido muchas veces vinculada con el agua, emblema de la muerte. Son, como los perros de plomo, unos mensajeros de la muerte, esperan la muerte del autor. Esta estrofa, creemos que sin duda es una conexión. El tema de la muerte es muy obvio.

#### **2.1.8 Casida IV de la mujer tendida**

Verte desnuda es recordar la Tierra,  
la Tierra lisa, limpia de caballos.  
La Tierra sin un junco, forma pura  
cerrada al porvenir: confín de plata<sup>201</sup>.

Ahora entablamos la interpretación de la *Casida IV* y la comenzamos por la primera estrofa de ella. Como menciona Andrew Anderson, en *Poema doble del lago Eden*, ocurre que, en una tierra divina y antigua, “el césped no conocía la impasible dentadura del caballo”<sup>202</sup>. Cabe subrayar que Lorca es de orientación homosexual, por lo que denota la imagen del cuerpo femenino solo como un símbolo de una tierra antiquísima y primitivísima que, según Andrew Anderson, es la “tierra-madre” o la “naturaleza-madre”<sup>203</sup>. A la hora de referirse a la ausencia de juncos en el tercer verso, Emilio Barón

---

<sup>201</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.602.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.537. Citado por Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.234.

<sup>203</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.234.

Palma considera que “se hace evidente el valor masculino de «junco»<sup>204</sup>”, lo cual sugiere que, en el verso en cuestión, lo que el autor procura demostrar es la pureza de dicha tierra virgen, tierra de su orientación sexual. La expresión “forma pura” confirma nuestra idea. Candido Panebianco considera que la actitud de Lorca sobre esta tierra es negativa, ya que tanto el caballo como los juncos están ausentes en ella, y éstos son símbolos de las pasiones y del Eros<sup>205</sup>. En nuestra opinión, la actitud de Lorca sobre la tierra-madre no tiene que ser negativa, porque él mismo es homosexual, el cuerpo femenino para él es un ser objetivo que no puede provocar ni el caballo ni los juncos (las pasiones y el Eros), además, podemos conocer la opinión de Lorca sobre lo primitivo, a través de la compasión que demuestra hacia los negros y la abominación que manifiesta hacia la civilización moderna en *Poeta en Nueva York*: Lorca admira el primitivismo, no tiene por qué otorgar a esta tierra-madre una connotación negativa. A continuación, en el último verso, vemos que esta tierra-madre está cerrada del futuro, lo cual también se debe a la predilección de Lorca por el primitivismo. Pues como lo que sabemos, según la idea de Lorca, la modernidad es aborrecible y corrompida, mientras el primitivismo es incontaminado y adorable, y la modernidad es el futuro de la condición actual de esta tierra que es primitivismo, por lo tanto, hay que cerrarla del acceso al futuro. Por eso, pone la plata como el confín de ella. Dicho metal blanco y luminoso, según Jean Chevalier, es “symbole de pureté, de toute espèce de pureté.”<sup>206</sup> La tierra lisa, ausencia de caballos y junco, cierre al futuro impuro, y confín de plata, estas imágenes empleadas en esta estrofa son relacionadas con el tema central de ella, que es la pureza del primitivismo, entonces, consideramos que en esta estrofa no existe incongruencia emotiva, y consiguientemente es una conexión.

Verte desnuda es comprender el ansia  
de la lluvia que busca débil talle,

---

<sup>204</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.95.

<sup>205</sup> Panebianco, C., *op. cit.*, p.32.

<sup>206</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.75.

o la fiebre del mar de inmenso rostro  
sin encontrar la luz de su mejilla<sup>207</sup>.

Sobre la escena de la búsqueda de la lluvia al talle grácil de la segunda estrofa, Candelas Newton considera que se trata de una alusión “al movimiento de procreación que la lluvia lleva a cabo en la naturaleza, así como al deseo humano representado por esa lluvia/ seme o simiente que busca realizarse en el talle/ tallo grácil y delicado del amado”<sup>208</sup>. Podemos afirmar que dicha escena se trata de una identificación de la procreación natural con el deseo, mejor dicho, con las pasiones humanas. En un estado primitivo puro, las pasiones humanas primitivas serían santísimas como la lluvia, creadora de la tierra. Además, Jolanda Jacobi dice que “en mitología se considera con frecuencia que la lluvia era una ‘unión amorosa’ entre el cielo y la tierra”<sup>209</sup>, lo cual sugiere que, si la lluvia es el amor entre el cielo y la tierra, su búsqueda al débil talle en el poema, es, en realidad, una búsqueda del amado, en este caso, la tierra, o sea la mujer tendida y desnuda. El hecho de que la lluvia sea capaz de hacerla fértil, se asemeja a la idea de que el amor es capaz de hacer a una mujer fecunda. La pérdida de la luz en la mejilla equivale a una pérdida de la vitalidad, pero a diferencia del caso de *Gacela del mercado matutino*, en este caso, en vez de desanimarse, se vuelve febril, ansiando desesperadamente hallar la luz de su vitalidad. Parece que dicho símbolo se trata de una conexión, porque su tema central, el ansia por la vitalidad, se demuestra perfectamente en las imágenes contenidas en él y, además, no hallamos ninguna incongruencia emotiva.

La sangre sonará por las alcobas  
y vendrá con espadas fulgurantes,

---

<sup>207</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.602.

<sup>208</sup> Newton C., 1992, *op. cit.*, p.166.

<sup>209</sup> Jacobi, J., “Símbolos en un análisis individual”, en C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 2008, p.280. Citado por Solotorevsky, M., *op. cit.*, p.102.

pero tú no sabrás dónde se ocultan  
el corazón de sapo o la violeta<sup>210</sup>.

Las dos imágenes que aparecen en la tercera estrofa, son representaciones de las imágenes fálicas (espada) y femeninas (alcobas). Como lo que menciona Lois Tyson, “male imagery, or phallic symbols, can include towers, rockets, guns, arrows, **swords**, and the like. In short, if it stands upright or goes off, it might be functioning as a phallic symbol”, y “female imagery can include caves, **rooms**, walled-in gardens (like the ones we see in paintings representing the Virgin Mary), cups, or enclosures and containers of any kind. If the image can be a stand-in for the womb, then it might be functioning as female imagery.”<sup>211</sup> De esta cita concluimos que la alcoba es símbolo del útero y que la espada es símbolo del miembro viril masculino. La sangre es, según Candido Panebianco, “liquido fecondatore”, es decir, el símbolo de la vitalidad. Entonces, la escena representada en el poema en cuestión se trata de una descripción simbólica del coito humano, comportamiento que demuestra perfectamente la naturaleza y vitalidad de los seres humanos, pues el verbo para las espadas es “venir”, dirección entrante, y el sonido de la sangre por las alcobas sugiere un movimiento agitado del coito. No obstante, parece que la tierra-madre del poema no está interesada en absoluto en las pasiones humanas. Ella ignora el corazón de sapo o de la violeta. El sapo es emblema del mal y el infierno<sup>212</sup>, o sea, como enuncia Candelas Newton, es emblema una “pasión oscura”<sup>213</sup>. Por otro lado, la violeta, como diserta Andrew Anderson, es totalmente opuesta, representa el amor puro y dulce<sup>214</sup>. La ignorancia de estas dos imágenes sugiere una despreocupación en cuanto a los deseos de los seres humanos.

Análogamente, observamos que uno de los maestros de la filosofía china, Laozi diserta en *Daodejing* que “el Cielo y la Tierra no son amorosos. Tratan a todos los seres

---

<sup>210</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.602.

<sup>211</sup> Tyson L., *Critical Theory Today*, New York, Routledge, 1998, p.20, las negritas son mías.

<sup>212</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.197.

<sup>213</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.167.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.235.

como a perros de paja”<sup>215</sup>, señalando que la armonía perfecta y más primitiva del universo radica en una situación en la que la naturaleza se despreocupa de los seres, y es el mismo caso que lo que Lorca está reseñando en esta estrofa. No le importan a la tierra-madre o naturaleza-madre los deseos de los seres humanos para llegar a una armonía perfecta del universo, y eso es correspondiente a la armonía del coito humano, escena descrita en los dos primeros versos. Por lo tanto, llegamos a elaborar las siguientes ecuaciones:

Originador: La sangre sonará por las alcobas y vendrá con espadas fulgurantes [=una descripción del coito humano= El coito humano= la armonía del coito humano=] La armonía perfecta del universo.

Originado: Pero tú no sabrás dónde se ocultan el corazón de sapo o la violeta [=la despreocupación de la naturaleza tanto de las pasiones oscuras, como de los amores puros y dulces= la despreocupación de la naturaleza de las pasiones humanas= la despreocupación de la naturaleza de los seres humanos=] La armonía perfecta del universo.

Proceso Y: La sangre sonará por las alcobas y vendrá con espadas fulgurantes [= Una descripción del coito humano= El coito humano= la armonía del coito humano=] La armonía perfecta del universo [= la despreocupación de la naturaleza de los seres humanos= la despreocupación de la naturaleza de las pasiones humanas= la despreocupación de la naturaleza tanto de las pasiones oscuras, como de los amores puros y dulces=] Pero tú no sabrás dónde se ocultan el corazón de sapo o la violeta.

La mala lectura, en este caso, estriba en que muchas de las imágenes empleadas en el originador son imágenes agresivas (la sangre, las espadas fulgurantes). No obstante,

---

<sup>215</sup> Lao-Tse, Chuang-Tzu, *Dos grandes maestros del Taoísmo*, trad. y ed. C. Elorduy Madrid, Editora Nacional, 1977, p.105.

la emoción que el originador transmite es armoniosa, lo cual provoca la incongruencia emotiva y, por consiguiente, se trata de una inconexión.

En lo que concierne al nexos sintáctico “pero”, posiblemente, nos haga pensar que este proceso simbólico no es identificativo. Mas, tal utilización ilógica de nexos es descrita ya por Carlos Bousoño, quien diserta que “la anomalía viene dada por el hecho de que tales nexos hacen referencia, no a la materialidad concreta del originado en el que se han instalado, sino al simbolizable. Son elementos que han ascendido crudamente a la esfera del originado..... Podríamos enunciar lo mismo de otro modo diciendo: se trata de ingredientes del simbolizable que se han concienciado.....y se constituyen en testimonio y supervivencia de las conexiones que median entre los términos del simbolizable.”<sup>216</sup>

De lo anterior, concluimos que el simbolizable es el complejo de las ecuaciones que se encuentra entre corchetes desde el simbolizado hasta el originado, cuando los relacionamos con el originador y el originado, añadiendo unos elementos sintácticos que ayudan a reconstruir el simbolizado, se convierte entonces en un discurso semánticamente congruente (el significado del símbolo, y el nexos sintáctico que se queda en el originado también tiene que estar en el simbolizado, porque dicho nexos suele hallarse en el originado, y el simbolizable del originado, en el proceso Y, parte del simbolizado, es decir, el originado es el destino del simbolizable del originado y el simbolizado es el comienzo, ¿cómo es posible que un componente del destino no forme parte del comienzo?). Para ilustrarlo, Carlos Bousoño ejemplifica el siguiente verso:

Las nubes no salen de tu cabeza, pero hay peces que no respiran<sup>217</sup>.

El nexos “pero”, que mencionamos anteriormente, no cuenta con demasiado logicismo, pues el hecho contado en la primera oración coordinada no tiene relación

---

<sup>216</sup> Bousoño, C., *op. cit.*, p.320.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.323.

adversativa con la segunda. No obstante, si completamos el simbolizado, su apariencia es ya lógica, como lo que hace Carlos Bousoño al verso citado:

Es asombroso que las nubes, tan dependientes de ti, pues el amor nos identifica y sume en la naturaleza, no salgan de tu cabeza; *pero* hay peces que no respiran, cosa más pasmosa todavía y que sin embargo se da: si se produce este prodigio, no debe maravillarnos tanto el otro<sup>218</sup>.

En el caso nuestro, podemos hacer lo mismo, completando el simbolizado, y consiguientemente obtener un discurso como el siguiente:

La sangre sonará por las alcobas y vendrá con espadas fulgurantes como el coito humano, dentro de una armonía que es la armonía perfecta del universo, *pero* tú no sabrás dónde se ocultan las pasiones oscuras y los amores puros y dulces de los seres humanos en esta armonía, porque en dicha armonía, es necesario que te despreocupes de tales pasiones humanas.

Oteando el discurso propuesto aquí, podemos notar que la adversativa “pero” no impide que el originador y el originado se orienten hacia el mismo significado de “la armonía perfecta del universo”, pues ambas escenas suceden en el mismo entorno que es la armonía perfecta del universo, por eso, ambas partes no pueden sino dirigirse a dicha armonía.

Tu vientre es una lucha de raíces,  
tus labios son un alba sin contorno.  
Bajo las rosas tibias de la cama  
los muertos gimen esperando turno<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.603.

La última estrofa empieza por dos autonomías. Para descifrar el secreto oculto bajo la identificación del vientre con la lucha de raíces, y la de los labios con el alba sin contorno, necesitamos saber cuál es su particularidad común. Pues, como lo que sugiere Candelas Newton, tanto el vientre femenino como la tierra, donde luchan las raíces, son ambos “centros procreativos”<sup>220</sup>. Sus relaciones son sorprendentemente estrechas. Podemos demostrar esta identificación con la siguiente ecuación:

Originador: Tu vientre [= el centro procreativo de los seres humanos =] el centro procreativo.

Originado: una lucha de raíces [= el crecimiento competitivo de las raíces= el crecimiento competitivo de las raíces en la tierra= la tierra, el centro procreativo de las raíces=] el centro procreativo.

Proceso Y: Tu vientre [= el centro procreativo de los seres humanos =] el centro procreativo [= la tierra, el centro procreativo de las raíces= el crecimiento competitivo de las raíces en la tierra= el crecimiento competitivo de las raíces=] una lucha de raíces.

Y la siguiente identificación es más fácil de comprender, pues, los labios insinúan la vulva o la boca de la mujer, ambos centros eróticos de ella<sup>221</sup>. Además, el alba, no es sino uno de los pocos elementos de la naturaleza que es muy similar a dichos centros eróticos tanto por la forma como por el color. Entonces no es de extrañar que Lorca identifique ambas partes para conseguir un efecto erótico en este poema.

Después de una serie de emblemas que destacan la procreación y la hermosura erótica de la mujer, el poema termina con un final pesimista. Las rosas, despojadas de su calor, se tienden en la cama (tumba), y la mujer descrita a lo largo del poema, ya se

---

<sup>220</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.167.

<sup>221</sup> *Ibid.*

convierten en seres inertes que gimen esperando turno en el infierno. Lo anterior ocurre, a pesar de que las flores y la mujer fueran hermosas y procreativas. Esta estrofa trata de una contraposición entre la hermosura vital (los primeros dos versos) y la muerte fatal (los últimos dos versos). Por otro lado, el originador de los últimos versos puede ser el tercer verso. Éste habla de la belleza sexual de la mujer tendida, y al ser "malamente" leído por el autor, la belleza se convierte en una fealdad venidera con el tiempo, por eso, hipotetizamos que al final de este poema se puede encontrar una inconexión, aunque no es necesariamente correcta tal hipótesis.

### **2.1.9 Casida V del sueño al aire libre**

Flor de jazmín y toro degollado.

Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.

La niña sueña un toro de jazmines.

y el toro es un sangriento crepúsculo que brama<sup>222</sup>.

Esta casida comienza con una yuxtaposición del jazmín y el toro degollado. Dicha yuxtaposición insinúa una mezcla del color blanco de jazmín con el color rojo de la sangre y el color negro del toro<sup>223</sup>. Pues la blancura de jazmín carece de la pasión y el rojo y la negrura del toro degollado son faltos de la pureza. Dicha mezcla es, según Candelas Newton, una representación del ciclo vital de los seres humanos, pues abarca el blanco, la pureza (la niñez y la pubertad), el rojo, la pasión derramada (la madurez y la edad mediana), y el negro, la muerte<sup>224</sup>. Entre estos dos elementos se halla un sueño en el que podemos encontrar unos objetos que parecen no ser coherentes uno con el otro: pavimento infinito, mapa, sala, arpa, alba. Andrew Anderson considera que son

---

<sup>222</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.603.

<sup>223</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.143.

<sup>224</sup> *Ibid.*

todos encarnaciones del cielo<sup>225</sup>. Dicha interpretación es razonable, pues el pavimento infinito puede ser una metáfora fantástica del cielo. Por otro lado, el mapa no es sino un cuadro que refleja el panorama de una ciudad o un lugar divisado desde el cielo; el cielo es también llamado como la bóveda celeste, y bajo esta bóveda se halla la sala; el arpa tiene también un vínculo muy estrecho con el cielo, pues los ángeles con mucha frecuencia son descritos tocando la arpa; y el alba se produce en el firmamento. No obstante, también parece posible que el segundo verso trate de una escena onírica, donde hay caos entre los objetos incoherentes. A pesar de dicha incoherencia, somos capaces de reconocer algunos símbolos: el pavimento infinito simboliza la infinitud y el mapa es símbolo de la dirección o rumbo, la sala es emblema del espacio, el arpa, según Jean Chevalier, es el símbolo de “les tensions entre les instincts matériels” y “les aspirations spirituelles”, o simplemente simboliza la música, y el alba, puede ser el símbolo de la iluminación<sup>226</sup>. En fin, el cielo es un espacio que no tiene límite, donde hay una dirección correcta, hay aspiraciones e instintos humanos, y la iluminación. Intuimos que esta escena es una mezcla del sueño y la realidad, pues combina el logicismo y el illogicismo del sueño con el logicismo y el illogicismo de la realidad. Recordemos el título del teatro célebre de Calderón: “la vida es sueño”. Como hemos mencionado anteriormente, la yuxtaposición del primer verso alude a un círculo de la vida, pues el segundo sugiere un círculo del sueño. Podríamos identificar dichas imágenes con el título del teatro calderoniano, demostrándolo a través de las siguientes ecuaciones:

Originador: Flor de jazmín y toro degollado [= el blanco, el rojo y la negrura= la pureza, la pasión y la muerte= la edad temprana, la madurez y la muerte= el círculo de la vida= la vida=] la vida es sueño.

---

<sup>225</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.237.

<sup>226</sup> Ferber, M., *op. cit.*, p.53.

Originado: Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba [= la infinitud, la dirección, el espacio, las tensiones de los instintos y las aspiraciones, la iluminación<sup>227</sup> = el sueño=] la vida es sueño.

Proceso Y: Flor de jazmín y toro degollado [= el blanco, el rojo y la negrura= la pureza, la pasión y la muerte= la edad temprana, la edad mediana y la muerte= el círculo de la vida= la vida=] la vida es sueño [= el sueño= la infinitud, la dirección, el espacio, las tensiones de los instintos y las aspiraciones, la iluminación=] Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.

La mala lectura de este símbolo es evidente, porque la identificación totalitaria entre la vida y el sueño es escasa. Por eso podemos decir que este símbolo es una inconexión.

De igual modo, podemos considerar que todos los objetos mencionados en estos dos versos son objetos que aparecieron en un sueño. Y la inclusión de elementos oníricos es típico del surrealismo. Pero tal especulación también se tiene que manifestar a través de los símbolos, y si cambiamos las imágenes por sus simbolizados, tenemos una corriente de simbolizados así: la pureza (la edad temprana), la pasión (la madurez), la muerte, la infinitud del camino, la dirección, el espacio, las aspiraciones y los instintos, la iluminación. Tal sueño tampoco demuestra algo más que la vida de una persona. Por eso, podemos cerciorarnos por lo menos de que, en este símbolo, la vida está mezclada estrechamente con el sueño.

A continuación, notamos que el sueño de la niña nos revela lo onírico en esta casida, y la siguiente autonomía consiste en una identificación basada en el color rojo de la sangre del toro degollado y del crepúsculo. Se trata de una fusión posible entre lo imaginado por la niña, de lo cual el autor va a reflexionar sobre su posibilidad<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> Este simbolizable se parece mucho a la vida, pero es el sueño, porque la vida no tiene infinitud.

<sup>228</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.237.

Si el cielo fuera un niño pequeñito,  
los jazmines tendrían mitad de noche oscura,  
y el toro circo azul sin lidiadores,  
y un corazón al pie de una columna<sup>229</sup>.

Ahora pasemos a la segunda estrofa. Pudiéramos descifrar la identificación desiderativa que inicia esta estrofa de dos maneras: 1. si el cielo fuera tan inmaduro como un niño pequeñito; 2. si el cielo fuera tan pequeño como un niño pequeñito. En caso de la primera interpretación, si el cielo (el mundo) fuera inmaduro, entonces, los jazmines que según Candela Newton representan rayos lunares<sup>230</sup>, se mantendrían menguantes sin llegar nunca al plenilunio por la inmadurez del cielo; los seres humanos permanecerían en el estado primitivo (inmaduro) sin desarrollar entretenimientos como el toreo, y de ahí que los toros estuvieran exentos del asesinato de los lidiadores; y el amor (el corazón) sería el fundamento del mundo<sup>231</sup>, ya que, inmaduros, los seres humanos no desarrollarían ninguna pelea ni combate.

En el caso de la segunda interpretación, como diserta Andrew Anderson, el cielo tendría un tamaño muy reducido, entonces, los jazmines ya podían cubrir la mitad de su superficie, el cielo se convertiría en un circo azul donde no hay lugar para que los lidiadores toreasen<sup>232</sup>, y de ahí que el amor fuera el fundamento del mundo. Sendas interpretaciones, en realidad, tienen una misma dirección, que es el deseo de que el amor se convierta en el fundamento del mundo. Podríamos demostrar ambos símbolos a través de las siguientes ecuaciones:

---

<sup>229</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.603.

<sup>230</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.144.

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.238.

Originador 1: Si el cielo fuera un niño pequeñito [=si el cielo fuera tan inmaduro como el niño pequeñito= si el mundo fuera tan inmaduro como el niño de pequeño= la inmadurez del mundo=] La inmadurez del mundo y la consiguiente amabilidad de él.

Originado 1: los jazmines tendrían mitad de noche oscura, y el toro circo azul sin lidiadores, y un corazón al pie de una columna [= los rayos lunares se mantendrían siempre menguantes; el toro no sufriría los daños de los toreaos, debido al estado primitivo de los seres humanos y su consiguiente desinterés por los toros; el amor va a ser el fundamento del mundo = la amabilidad por la inmadurez del mundo=] La inmadurez del mundo y la consiguiente amabilidad de él.

Proceso Y 1: Si el cielo fuera un niño pequeñito [=si el cielo fuera tan inmaduro como el niño pequeñito= si el mundo fuera tan inmaduro como el niño de pequeño= la inmadurez del mundo=] La inmadurez del mundo y la consiguiente amabilidad de él [= la amabilidad por la inmadurez del mundo= los rayos lunares se mantendrían siempre menguantes; el toro no sufriría los daños de los toreaos debido al estado primitivo de los seres humanos y su consiguiente desinterés por los toros; el amor va a ser el fundamento del mundo =] los jazmines tendrían mitad de noche oscura, y el toro circo azul sin lidiadores, y un corazón al pie de una columna.

Originador 2: Si el cielo fuera un niño pequeñito [= si el cielo fuera tan pequeño como el niño pequeñito= la pequeñez del cielo=] La pequeñez del cielo y la consiguiente amabilidad del mundo.

Originado 2: los jazmines tendrían mitad de noche oscura, y el toro circo azul sin lidiadores, y un corazón al pie de una columna [=los jazmines van a poder llegar a la mitad del cielo nocturno por su tamaño; el toro va a poder correr en el circo azul del cielo sin sufrir los daños de los lidiadores; el amor va a convertirse en el fundamento

del mundo=la amabilidad del mundo por la pequeñez del cielo=] La pequeñez del cielo y la consiguiente amabilidad del mundo.

Proceso Y 2: Si el cielo fuera un niño pequeñito [= si el cielo fuera tan pequeño como el niño pequeñito= la pequeñez del cielo=] La pequeñez del cielo y la consiguiente amabilidad del mundo [=la amabilidad del mundo por la pequeñez del cielo= los jazmines van a poder llegar a la mitad del cielo nocturno por su tamaño; el toro va a poder correr en el circo azul del cielo sin sufrir los daños de los lidiadores; el amor va a convertirse en el fundamento del mundo=] los jazmines tendrían mitad de noche oscura, y el toro circo azul sin lidiadores, y un corazón al pie de una columna.

Tanto en la primera interpretación como en la segunda, el simbolizado no se reduce a ser la característica del cielo convertido, sino también la amabilidad que dicha conversión causaría, pero la existencia de la conjunción “si” parece concienciar toda la relación identificativa, por eso, tal vez, pudiéramos reconocer este símbolo como una autonomía, pues la concienciación existe y afecta, mucho.

Pero el cielo es un elefante,  
el jazmín es un agua sin sangre  
y la niña es un ramo nocturno  
por el inmenso pavimento oscuro .

La tercera estrofa principia con tres autonomías. Es un quebrantamiento total del deseo propuesto en la pasada estrofa. La primera identificación contradice con la del cielo con el niño pequeñito de la pasada estrofa, pero esta identificación no solo estriba en la identificación de la inmensidad del tamaño, sino también en por el color: la negrura del elefante nos recuerda la oscuridad del cielo nocturno. Por lo tanto, que el cielo sea un elefante sugiere que es inmenso y nublado, lo cual causa la melancolía de la niña. La identificación del jazmín con el agua sin sangre, sin duda, es por su blancura,

símbolo de esterilidad y de la carencia de pasiones de los toros. Además, recordemos que anteriormente la niña ha intentado identificar el toro con el jazmín, pero vemos que, en la tercera estrofa, dicha intención resulta totalmente fallida, ya que, carente del elemento asociado dos veces con el toro en este poema (la sangre), el jazmín no puede ser nunca el toro<sup>233</sup>. En consecuencia, “la niña es un ramo nocturno” sugiere la melancolía en la que se halla la pequeña protagonista por el quebrantamiento del sueño propuesto anteriormente, o simplemente su muerte por el mismo motivo. Otrosí, por lo que atañe a esta identificación, Nadine Ly dice que, en la primera estrofa la niña se ha identificado con el “toro de jazmín”, pero tal identificación es una mera simulación, y ahora vuelve a identificarse con el “ramo nocturno”, tal identificación atribuye a la niña la nocturnidad del toro y la blancura del jazmín<sup>234</sup>. La niña, por ende, se convierte en una figura joven, pero nocturna y blanca, que es capaz de simular al toro. Ly opina que ella representa a la luna creciente: es blanca y nocturna, puede fingir el cuerno del toro, y es joven. No obstante, no concordamos con esta interpretación, porque con el tiempo, dicha luna va creciendo y llega a ser el plenilunio, cuya rotundidad impide que devenga el cuerno del toro, que según Nadine Ly es un símbolo fálico<sup>235</sup>. Ahora podemos asegurarnos de la identificación de la niña con la luna, pues a continuación, vemos que la niña anda por el cielo (que también es el sueño, ya que en este cielo hay muchos objetos vinculados sólo en el subconsciente, el mapa, la sala, la arpa, el alba etc.). Su andadura es la de la luna, y su sueño se va a quebrantar fatalmente a causa de su crecimiento, porque, en vez de ser tan pequeñito como el niño, es tan inmenso como el elefante; en vez de ser tan vital como el toro, el jazmín es estéril y su identificación con el toro es imposible; en vez de ser un toro de jazmín tan fálico y tan bello, es una luna creciente que en cuanto se llene ya no podrá serlo; todos ellos son contrarios de su sueño, lo cual la hace melancólica y vemos que, al final del poema, se muere por la melancolía.

---

<sup>233</sup> Ly, N., “Brève interprétation d'un poème lorquien, La casida del sueño al aire libre”, dans *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Service des Publications U.T.M., 1982, p.202.

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

Esta estrofa consta de tres autonomías (los tres primeros versos) y una conexión (el último verso), pues el fundamento emotivo de la estrofa es la melancolía, y lo que el último verso hace no es sino seguir dicha emoción.

Entre el jazmín y el toro  
o garfios de marfil o gente dormida.  
En el jazmín un elefante y nubes  
y en el toro el esqueleto de la niña<sup>236</sup>.

La muerte es omnipresente en la última estrofa. El marfil representa la muerte del elefante; el sueño es la muerte de la gente; el esqueleto es la muerte de la niña. La omnipresencia de la muerte nos sugiere que esta estrofa consiste en una conexión. Aparte, el sintagma “entre el jazmín y el toro” sigue aludiendo al círculo de la vida, lo cual sugiere que, después de la interrupción del deseo infantil de la niña, no queda nada más que el blanco y la negrura (garfios de marfil o gente dormida), es decir, la esterilidad o la muerte. De ahí que, al final de este poema, lo blanco (el jazmín y el esqueleto de la niña) ya se mezcle con lo negro (un elefante y nubes), convirtiéndose en la vida pesimista de esta niña de sueños quebrantados.

#### **2.1.10 Casida VI de la mano imposible**

Yo no quiero más que una mano,  
una mano herida, si es posible.  
Yo no quiero más que una mano,  
aunque pase mil noches sin lecho<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.604.

Emprendemos a interpretar este poema por la primera estrofa. Según Mario Hernández, este poema tiene como fuente una prosa que publicó Agustín Espinosa. En dicha prosa el surrealista canario hace referencia al motivo de la mutilación de la mano, el que coincide muy bien con la tradición lorquiana en aludir a dicha mutilación<sup>238</sup>. Además, sobre el tema de la mutilación, Omnia Ahmed Mahmoud Salem diserta que “las desfiguraciones de cuerpos de animales o humanos simbolizan **la dislocación espiritual**. Vemos ..... imágenes de desfiguración y de la mutilación del cuerpo humano para intensificar **las escenas de violencia y muerte**.<sup>239</sup>” Pues en este poema, la mano herida, no es sino otra alusión a la muerte. Ya sabemos que el tema de la muerte es una de las ideas centrales de *Diván*. Por eso, con mucha frecuencia, en él, las imágenes se muestran oscuras, melancólicas, agresivas hasta mortíferas. La mano herida de este poema es una encarnación de la muerte. No obstante, podemos considerar también que dicha mano herida tiene la cualidad de consuelo, pues como diserta María Cruz Rodríguez: “una persona que haya sufrido puede comprender mejor a otra que esté sufriendo ahora”<sup>240</sup>, la mano herida ya se convierte en un amigo suyo que sabe compadecer los sufrimientos de Lorca. Por añadidura, si consideramos que esta mano sea una protectora que, como lo que dice Myrna Sotolorevsky, pudiera estar “fluctuando entre la vida y la muerte”<sup>241</sup>, el tema del presente poema se amplificaría aún más, pues ya no sólo trata de los sufrimientos mundiales, sino también, del tema de la vida y la muerte, de la angustia por el contingente. Se trata de la compasión que siente el autor por esa mano herida, pues, los dos han sufrido la misma angustia, o inclusive, han padecido la misma muerte. Ansía tanto conseguir un amigo tan simpatizante, sin importar el precio (la expresión “aunque pase mil noches sin lecho” está relacionada también con la muerte del santo que veremos en la tercera estrofa, pero ahora todavía

---

<sup>238</sup> Véase Hernández, M., 1981b, *op. cit.*, pp.27-32.

<sup>239</sup> Ahmed Mahmoud Salem, O., *op. cit.*, p.221. Las negritas y la abreviatura entre paréntesis son mías.

<sup>240</sup> Cruz Rodríguez, M., “El yo poético frente a la agonía existencial en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, *Hispanic Journal*, 22(1), 2001, p.361.

<sup>241</sup> Solotorevsky, M., *op. cit.*, p.105.

no queremos complicar el análisis textual). Este símbolo es sin duda una conexión, pero resulta un poco difícil de verlo, por eso, para clarificarlo, vamos a proponer las siguientes ecuaciones:

Originador: Yo no quiero más que una mano, una mano herida, si es posible [= yo quiero un amigo que haya sufrido los mismos dolores que yo he sufrido, para compartir los sufrimientos= yo quiero un amigo para compartir los sufrimientos=] yo quiero un amigo para compartir los sufrimientos, aunque sea costoso.

Originado: Yo no quiero más que una mano, aunque pase mil noches sin lecho [=yo quiero un amigo a pesar de lo costoso que sea=] yo quiero un amigo para compartir los sufrimientos, aunque sea costoso.

Proceso Y: Yo no quiero más que una mano, una mano herida, si es posible [= yo quiero un amigo que haya sufrido los mismos dolores que yo he sufrido, para compartir los sufrimientos= yo quiero un amigo para compartir los sufrimientos=] yo quiero un amigo para compartir los sufrimientos, aunque sea costoso [=yo quiero un amigo a pesar de lo costoso que sea=] Yo no quiero más que una mano, aunque pase mil noches sin lecho.

A través de las ecuaciones podemos darnos cuenta de que la idea central del presente símbolo, la del amigo simpatizante es omnipresente desde el principio hasta el final de la estrofa, parece que el autor no ha querido imponer ninguna mala lectura en este caso, por eso, evidentemente, se trata de una conexión.

Sería un pálido lirio de cal,  
sería una paloma amarrada a mi corazón,  
sería el guardián que en la noche de mi tránsito

prohibiera en absoluto la entrada a la luna<sup>242</sup>.

La segunda estrofa empieza con tres autonomías. Mientras que, todos los originados están vinculados estrechamente con la muerte. El lirio está asociado con la muerte. La palidez de dicha flor sugiere la esterilidad. La cal tiene que ver con el yeso y consiguientemente, con las estatuas. El yeso aparece en muchos poemas del *Diván* simbolizando la sequedad y la inercia de los muertos. Sus ecuaciones serían de esta manera:

Originador: la mano herida [=una mano que ha padecido la muerte=] la muerte.

Originado: un pálido lirio de cal [=blancura, palidez, esterilidad, sequedad, inercia=] la muerte.

Proceso Y: la mano herida [=una mano que ha padecido la muerte=] la muerte [=blancura, palidez, esterilidad, sequedad, inercia=] un pálido lirio de cal.

Por lo que atañe a la imagen “paloma” en el segundo verso, afirma Andrew Anderson que es un Espíritu Santo<sup>243</sup>, citando al soneto *A Mercedes en su vuelo* y la conferencia *Elegía a María Blanchard*. Parece que este argumento es fehaciente. Por eso, nos decidimos seguirlo. Si la paloma es símbolo del Espíritu Santo, entonces su derrame en el corazón sería una curación o un consuelo de la muerte, lo cual, podríamos ver en las ecuaciones:

Originador: la mano herida [=una mano que ha padecido la muerte= una mano que sabe compadecer la muerte del autor=] Un consuelo de la muerte.

---

<sup>242</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.604.

<sup>243</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.241.

Originado: una paloma amarrada a mi corazón [= el Espíritu Santo entrando en el corazón del autor= el Espíritu Santo entrando en el corazón del autor, consolando su muerte=] Un consuelo de la muerte.

Proceso Y: la mano herida [= una mano que ha padecido la muerte= una mano que sabe compadecer la muerte del autor=] Un consuelo de la muerte [= el Espíritu Santo entrando en el corazón del autor, consolando su muerte= el Espíritu Santo entrando en el corazón del autor=] una paloma amarrada a mi corazón.

La tercera autonomía está relacionada con la luna, símbolo asociado frecuentemente con la muerte en el *Diván*. La prohibición absoluta de la entrada de la luna sugiere una interdicción de la entrada de la muerte. Por eso es muy fácil discurrir la intención del autor de realizar esta identificación, si tenemos en cuenta el proceso Y del pasado símbolo. De ahí que abreviemos las ecuaciones.

Yo no quiero más que esa mano  
para los diarios aceites y la sábana blanca de mi agonía.  
Yo no quiero más que esa mano  
para tener un ala de mi muerte<sup>244</sup>.

No obstante, la interdicción de la muerte no es absoluta, pues a continuación, en la tercera estrofa, vemos que la muerte vuelve a tomar lugar en la mente del autor. Ahora lo que vemos es que el autor se convierte en un santo aceitado que procede a cumplir la extremaunción, junto con la sábana que cubre su difunto<sup>245</sup>. Nos damos cuenta de que ésta se trata de una escena que sucede después de la muerte del autor santificado. Dicha santificación posibilita que el autor se eleve al paraíso para ganar la eternidad. Por ende, en el último verso, podemos ver que el autor deviene en un ángel alado que

---

<sup>244</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.604.

<sup>245</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.241.

vuela hacia el cielo. Por lo tanto, podemos percibir que la mano deseada no sólo puede consolar al autor cuando está vivo para la angustia ante la muerte, sino también es capaz de ayudarlo después de su muerte, posibilitando su elevación al paraíso y la consiguiente eternidad. Todo este proceso es muy congruente, entonces nos parece que se trata de una conexión.

Lo demás todo pasa.

Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo.

Lo demás es lo otro; viento triste,

mientras las hojas huyen en bandadas<sup>246</sup>.

Observamos que la última estrofa tiene el objetivo de demostrar lo especial que es dicha mano para el autor. No quiere nada más que esa mano, entonces lo demás ya no es deseado, y se convierte en nada. No tienen nombres. La luna, astro perpetuo, ya no tiene tampoco el nombre, desvirtuándose y convirtiéndose en un mero astro perpetuo, mientras que en el firmamento nocturno existen billones de “astros perpetuos”<sup>247</sup>. Todo su cuerpo lo deja incapacitado, excepto la mano herida, lo cual sugiere igualmente que la muerte invade todo su cuerpo a excepción de la mano en cuestión. Respecto al viento y las hojas, consideramos que se trata de una escena otoñal melancólica que simboliza la muerte. Esta huida de las hojas del otoño simboliza la huida de la muerte. En este caso, la única fuerza de la que se puede valer el autor es la mano herida, lo cual, destaca de manera indirecta su valor especial ante todo lo otro. Podemos demostrar este símbolo del autor a través de las siguientes ecuaciones:

Originador: Lo demás todo pasa. Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo [=lo demás se encuentra ya inválido, incapacitado; tanto el rubor como la luna pierden sus nombres

---

<sup>246</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.604.

<sup>247</sup> Hernández, M., 1981b, *op. cit.*, p.32.

por la existencia de la mano deseada= invalidez de todo lo demás por la mano deseada=]  
la especialidad de la mano deseada.

Originado: Lo demás es lo otro; viento triste, mientras las hojas huyen en bandadas  
[=lo demás ya se encuentra inválido, incapacitado; el temor a la llegada de la muerte=  
ante la llegada de la muerte, lo demás ya no sirve para nada= ante la muerte, sólo se  
puede valer de la mano herida=] la especialidad de la mano deseada.

Proceso Y: Lo demás todo pasa. Rubor sin nombre ya. Astro perpetuo [=lo demás  
se encuentra ya inválido, incapacitado; tanto el rubor como la luna pierden sus nombres  
por la existencia de la mano deseada= invalidez de todo lo demás por la mano deseada  
=] la especialidad de la mano deseada [= ante la llegada de la muerte, sólo se puede  
valer de la mano herida= ante la llegada de la muerte, lo demás ya no sirve para nada=  
lo demás ya se encuentra inválido, incapacitado; el temor a la llegada de la muerte=] lo  
demás es lo otro; viento triste, mientras las hojas huyen en bandadas.

No sabemos con certeza si el hecho de que todo lo demás pierda su nombre, se  
transforme en el de que todo lo demás queda ya inválido es una mala lectura o no. Sin  
embargo, nos inclinamos a definir este símbolo como una inconexión, porque la  
incongruencia emotiva es muy notoria, no resulta difícil asociar la pérdida del nombre  
de todo lo demás con la invalidez de ello, pero sí que es difícil asociar la invalidez de  
todo lo demás con el énfasis en la mano imposible.

### **2.1.11 Casida IX de las palomas oscuras**

Por las ramas del laurel

vi dos palomas oscuras.

La una era el sol,

la otra la luna<sup>248</sup>.

El inicio del poema (los cuatro versos primeros) es muy sencillo, consiste en dos autonomías, en las que se identifican las palomas con el sol y la luna. Tales identificaciones, posiblemente, se deban al vuelo de las palomas, ya que, los pájaros al volar se esparcen en el cielo al igual que los astros. Tal hecho posibilita fácilmente dichas identificaciones. Asimismo, la posterior aparición de la imagen "sepultura" y "oscuridad" de estas palomas nos lleva a conjeturar que estas dos aves simbolizan la muerte. Por otro lado, el laurel es el árbol cuyas hojas sirven para hacer las guirnaldas y las coronas, las cuales figuran congeladas en otras casidas. Cirlot diserta que el laurel "por su sola existencia, ya presupone una serie de victorias interiores sobre las fuerzas negativas y disolventes de lo inferior."<sup>249</sup> La asociación de las palomas siniestras con él sugiere la esterilización o desvirtuación total de dicha imagen. Ello implica una nulidad total de la vida, pues, a causa de dicha desvirtuación, la lucha queda sin sentido, y la vida, pierde su sentido también. Aparte, las ramas también aparecen en otras casidas como frágiles víctimas de la muerte. El laurel, aunque presente un significado diferente del significado tradicional, se muestra como una imagen marginal de estos versos, y su cuerpo equivale a las autonomías entre las palomas oscuras y los astros. Por eso, no podemos afirmar que este símbolo sea una inconexión.

«Vencitas», les dije,

«¿dónde está mi sepultura?»

«En mi cola», dijo el sol.

«En mi garganta», dijo la luna<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.606.

<sup>249</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.268.

<sup>250</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.606.

La sepultura sugiere que la muerte tiene lugar, y su sede se halla en la cola y garganta de las palomas, una es el comienzo y la otra es el final. Igualmente, según el descubrimiento de José Manuel Trabado Cabado, tanto la garganta como la cola tienen una ligazón muy estrecha con la frustración del amor, y consiguientemente, dicho investigador supone que “su sepultura pueden estar aludiendo, por un lado, a la muerte y, por otro, a la imposibilidad de conseguir el amor debido a ese halo trágico y fatal que rodea la voz del poeta.<sup>251</sup>” Dicha fatalidad no solo se refleja en el hecho de la muerte del autor, sino también, en que la sepultura está en la cola y la garganta. Esto es como si el poeta revelara el principio y el fin, en otras palabras, esta fatalidad del amor es omnipresente en esta casida, y equivale a una muerte real y una frustración amorosa verdadera, desde el comienzo, hasta el final. Allende, el sol y la luna representan el día y la noche. Amplificando sendos significados, diríamos que son representantes de todo el tiempo, del comienzo al final de los tiempos, este amor se verá siempre frustrado y el autor se verá siempre obligado a morir. Ahora vamos a demostrar este símbolo a través de las siguientes ecuaciones:

Originador: la sepultura está en mi cola, dijo el sol [=la muerte y la frustración amorosa están en la cola del sol= la muerte y la frustración amorosa están al final del día= la muerte y la frustración amorosa están en tanto el comienzo del día como al final del día=la omnipresencia de la muerte ya la frustración amorosa=] la fatalidad trágica de la muerte y la frustración amorosa.

Originado: la sepultura está en mi garganta, dijo la luna [= la muerte y la frustración amorosa están en la garganta de la luna= la muerte y la frustración amorosa están al final de la noche= la muerte y la frustración amorosa se encuentran tanto al comienzo

---

<sup>251</sup> Trabado Cabado, J. M., “Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de La Casida de las palomas oscuras de Federico García Lorca”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, 2002, pp.338-339.

del día como al final de la noche= la omnipresencia de la muerte ya la frustración amorosa=] la fatalidad trágica de la muerte y la frustración amorosa.

Proceso Y del autor: la sepultura está en mi cola, dijo el sol [=la muerte y la frustración amorosa están en la cola del sol= la muerte y la frustración amorosa están al final del día= la muerte y la frustración amorosa se ubican tanto al comienzo del día como al final del día= la omnipresencia de la muerte ya la frustración amorosa=] la fatalidad trágica de la muerte y la frustración amorosa [=la omnipresencia de la muerte y la frustración amorosa= la muerte y la frustración amorosa residen tanto al comienzo del día como al final de la noche= la muerte y la frustración amorosa están al final de la noche= la muerte y la frustración amorosa están en la garganta de la luna=] la sepultura está en mi garganta, dijo la luna.

No podemos confirmar con absoluta certeza que la asociación de la muerte y la frustración amorosa con la cola del día sea una “mala lectura” o no, pero nos inclinamos a afirmar que sí lo es, porque obviamente, al principio el originador el autor ha considerado en el preconsciente que, la “cola del sol” es un concepto físico, pero el autor lo considera como un concepto temporal, asociando la parte corporal “cola” con el concepto temporal “final”. Lo anterior termina convirtiendo todo el símbolo en una inconexión.

Y yo que estaba caminando  
con la tierra por la cintura  
vi dos águilas de nieve  
y una muchacha desnuda.  
La una era la otra  
y la muchacha era ninguna<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.606.

La cintura es un símbolo erótico, el que parece simbolizar el amor *per se*, y en esta tierra erótica (de cintura), el poeta coincide con dos águilas de nieve (antitéticas con la oscuridad de las palomas), y una muchacha desnuda, que enseguida se convierte en la nada. Trabado Cabado asocia esta escena con un poema titulado *Cautiva* de las *Primeras canciones*. Dicho investigador considera que en dicho poema existe también una antítesis entre el día y la noche, por eso tiene alguna conexión con la casida en cuestión. En *Cautiva*, aparece una doncella que es reconocida por el autor como la vida, por lo cual, Trabado Cabado considera que eso es lo mismo que ocurre en la presente casida<sup>253</sup>. En cambio, Mario Hernández opina que la muchacha es la muerte, porque “sólo tiene un atributo: el de ser «ninguna», Nada.....”<sup>254</sup>. Tanto trabado Cabado como Hernández ofrecen disertaciones razonables. Ahora, lo que tenemos que resaltar es que la desnudez de la muchacha es la representación del "no ser" de la muchacha. Este "no ser", enseguida, va a contagiar también a las águilas (la una era la otra, es decir ambas son ningunas), y a las palomas (dos palomas desnudas, la desnudez se convierte ya en una marca del no ser). ¿Entonces es la vida o la muerte? la respuesta es simple, es la nada. La oscuridad es la nada. La blancura es la nada. Andando por el camino del amor, el autor no encuentra nada más que la nada. Podríamos establecer unas ecuaciones así para demostrar este símbolo:

Originador: Y yo que estaba caminando con la tierra por la cintura vi dos águilas de nieve y una muchacha desnuda [=y yo andando por el camino del amor, solo vi dos cosas blancas y una cosa desnuda= amor en blancura y desnudez= amor en la nada=] nada.

Originado: La una era la otra y la muchacha era ninguna [=La una no tiene su propio ser, la otra no tiene su propio ser y la muchacha tampoco= el no ser=] nada.

---

<sup>253</sup> Trabado Cabado, J. M., *op. cit.*, p.333.

<sup>254</sup> Hernández, M., 1981b, *op. cit.*, p.12.

Proceso Y: Y yo que estaba caminando con la tierra por la cintura vi dos águilas de nieve y una muchacha desnuda [=y yo andando por el camino del amor, solo vi dos cosas blancas y una cosa desnuda= amor en blancura y desnudez= amor en la nada=] nada [= el no ser= La una no tiene su propio ser, la otra no tiene su propio ser y la muchacha tampoco=] La una era la otra y la muchacha era ninguna.

Este símbolo es una conexión, ya que, la blancura de las águilas y la desnudez de la muchacha ya sugieren el tema central del "no ser" en el originador, por eso, no existe ninguna "mala lectura". De modo similar, el originado parece componerse de dos autonomías, pero no lo son, ya que el plano imaginario es la "nada", el cual desvirtúa la identificación. Esta identificación es un sin sentido, pues ¿cómo identificar una entidad existente con la "nada"? No hay ningún simbolizable aquí que pueda ayudar a construir tal identificación. Es un mero originado del originador "y yo que....."

«Aguilitas», les dije,

«¿dónde está mi sepultura?»

«En mi cola», dijo el sol.

«En mi garganta», dijo la luna<sup>255</sup>.

En los versos siguientes, el autor vuelve a identificar las águilas con el sol, y la luna, y de ahí la identificación asimismo de las águilas blancas con las palomas oscuras. Tenemos que tener en cuenta la apariencia real de las dos especies de ave. Las palomas suelen ser blancas y las águilas negras, entonces, en el poema se da un intercambio del ser, pues, se hunden todos en el no ser, en el vacío, en la muerte, en la frustración amorosa. Con respecto a la inconexión que ocurre en esta identificación, ya la hemos mencionado anteriormente, ya que esta estrofa sólo varía un poco de otra que hemos analizado, y como son casi idénticas, abreviamos las ecuaciones y las enunciaciones.

---

<sup>255</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.606.

Por las ramas del laurel  
vi dos palomas desnudas.  
La una era la otra  
y las dos eran ninguna<sup>256</sup>.

En este caso, la noción de la muerte aparece acompañada por el concepto del "no ser", el cual es revelado por la desnudez de las palomas, que fueron oscuras al inicio del poema. Podemos afirmar que, el cambio drástico de la oscuridad a la desnudez sugiere el énfasis o la revelación de dicho concepto ("no ser"). Si demostramos este proceso mediante ecuaciones, éstas serían de la siguiente manera:

Originador: por las ramas del laurel vi dos palomas desnudas [=por aquel lugar donde la muerte es potente y la lucha es esterilizada, vi la desnudez del sol y la luna= por donde la muerte es potente y la vida es nula, vi la nada= potencia de la muerte, la nulidad de la vida y la nada=] nada.

Originado: La una era la otra y las dos eran ninguna [=La una no tenía su propio ser, y la otra tampoco= el no ser=] nada.

Proceso Y: por las ramas del laurel vi dos palomas desnudas [=por aquel lugar donde la muerte es potente y la lucha es esterilizada, vi la desnudez del sol y la luna= por donde la muerte es potente y la vida es nula, vi la nada= potencia de la muerte, la nulidad de la vida y la nada=] nada [= el no ser= La una no tiene su propio ser, la otra tampoco=] La una era la otra y las dos eran ninguna.

A diferencia de la primera cita del presente poema, los cuatro versos últimos, a pesar de ser parcialmente una repetición, equivalen a una conexión, en vez de dos autonomías. Puesto que, las dos identificaciones no cuentan con la incongruencia

---

<sup>256</sup> *Ibid.*

emotiva, tampoco son identificaciones entre seres diferentes (ambas imágenes son palomas). La idea de la “nada” es bastante notoria, incluso se revela mediante el uso de la palabra “desnudo” (desnudez que equivale a la nada).

## 2.2 Seis poemas galegos

Se desconocen las fechas en que cinco de los *Seis poemas galegos* fueron escritos. La única composición de este poemario cuya fecha ha sido identificada es el *Madrigal á Cibdá de Santiago*, publicada en 1932 en *Yunque* (Lugo)<sup>257</sup>. El resto de la antología fue compuesta entre 1934 y 1935<sup>258</sup>, por lo cual, este poemario sin duda formará parte de las obras objeto de nuestra investigación.

En comparación con la fecha en que se escribieron los *Seis poemas galegos*, su autoría resulta aún más complicada. Autores como Blanco-Amor defienden fuertemente que fue Loca quien compuso los textos originales en gallego. No obstante, en una carta de Guerra Da Cal para Blanco-Amor, dicho poeta gallego reza de esta manera “él me decía un verso en castellano y yo lo traducía libremente al gallego, buscando, como es natural, las palabras que a él más pudieran impresionarle por color, sonido y evocación mágica. Si no le gustaba alguna –pura y simplemente en un juicio poético, inmediato– yo le daba otras en opción, y él, augustamente, elegía la que le salía de los cojones líricos.....Este es el caso de toda menos la que compuso en Galicia *Chove en Santiago*<sup>259</sup>”. El discurso anterior parece negar la posibilidad de que Lorca fuera el autor de los textos gallegos, y sugiere que para la publicación de dicha obra, tuvo lugar una contingente colaboración lingüística entre Lorca, Da Cal y Blanco-Amor en la composición de todos los poemas, menos *Madrigal*. Aquí incluimos a Blanco-Amor por que fue este autor quien compuso y corrigió todos los textos previos a la publicación

---

<sup>257</sup> García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.960.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> Da Cal, E. G., *Carta a Blanco Amor*, Ourense, Biblioteca da Deputación, 15 diciembre 1949. Citado por Pérez Rodríguez, L., *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2011, p.175.

de la edición *princeps*. De modo similar, según Pérez Rodríguez, *Madrigal* fue corregido “perante a ollada atenta dos seus «asesores» lingüísticos, Francisco Lamas e Luís Manteiga.”<sup>260</sup> Sin embargo, Joel R. Gómez reprodujo facsimilarmente en 2009 un trabajo inédito de Guerra Da Cal sobre los *Seis poemas galegos*. En dicho trabajo, Da Cal declara que él también coadyuvó a Lorca en la composición del *Madrigal*:

Ele, “homo ludicus”, achou divertidíssimo, quando eu lhe propus que dissesse que os tinha feito ele directamente. Concordou e pusemo-nos de acordo, para pôr mãos à obra do primeiro, o “Madrigal”, daí a poucos dias, na sua casa. Assim o fizemos e foi um caso de tradução simultânea, talvez único na história da poesia<sup>261</sup>.

Então eu incitei-o ao pôr em galego — e traduzi oralmente os dois primeiros versos — coisa facilíma. Ficou radiante. Eu tirei de caneta e apanhei um bloco que havia sobre a mesa e pusemos mãos à obra. Acabado o poema, no mesmo bloco eu passei o rascunho para limpo<sup>262</sup>.

Lo discursos anteriores contradicen el discurso que profiere el mismo poeta en la carta dirigida a Blanco-Amor. Por lo tanto, la contradicción complica aún más la problemática sobre las intervenciones que sufrieron los poemas gallegos de la mano de Lorca, pero no queremos entretenernos con tal problemática. Ahora solo necesitamos comprobar un hecho: los textos de los *Seis poemas galegos* son el resultado de una colaboración lingüística de Lorca y otros personajes. Dada dicha colaboración, nos

---

<sup>260</sup> Pérez Rodríguez, L., *op. cit.*, p.165.

<sup>261</sup> *Os Seis poemas galegos de Federico García Lorca*, Vol. II, em *Á trajetória de Ernesto Guerra da Cal nos campos científico e literário*, de J. R. Gómez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, img. 27, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/2595> (último acceso 18 de 05 de 2020). Citado por Feijó, E. J., e J. R. Gómez, “Os *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca e os cânones das literaturas española, galega e portuguesa”, *Romance Notes*, 53(2), 2013, p.231.

<sup>262</sup> *Ibid.*

vemos obligados a dirigir nuestra atención sobre si los textos que presentan simbolismo han sufrido intervenciones por alguna mano ajena a Lorca o no. Ya que, si Da Cal, en el proceso de traducción del poemario, no reprodujera fielmente la voluntad de Lorca, cabría la posibilidad de que algunos de los simbolismos que vayamos a analizar no fueran del propio Lorca, sino de Guerra Da Cal, o de Blanco-Amor, y por consiguiente, el resultado de nuestro análisis se vería afectado. Afortunadamente, según los discursos de Da Cal concernientes a la colaboración lingüística, se puede afirmar que sus intervenciones en los textos no serían sino unas traducciones literales o simultáneas. Todas las intervenciones habrían sido realizadas a voluntad de Lorca. Como las traducciones no afectan a los simbolismos, podemos considerar que estos mantienen la autoría de Lorca. Por lo tanto, en nuestro análisis podemos omitir las intervenciones de Guerra Da Cal. Ahora, nos preguntamos ¿cuál es el papel que desempeña Blanco-Amor en estos textos? Andrew Anderson lo esclarece con bastante claridad:

Tenemos que recordar otra vez que **Lorca esperaba que sus amanuenses y editores corrigieran las faltas de su ortografía, y muchas de las enmiendas de Blanco-Amor son de este tipo.** Al retocar el gallego defectuoso, a veces el verso resultaba cojo, y luego **Blanco-Amor tenía que cambiar ligeramente las palabras o la frase para satisfacer la métrica.** No obstante, **existen un buen número de casos donde no se ve la necesidad de introducir modificaciones, pero donde todavía hay enmiendas a veces substanciosas.....** No se puede evitar la conclusión de que **Blanco-Amor retocaba por su propia cuenta: en unos determinados lugares, donde su propio sentido poético le urgía, parece que introducía sus propias palabras o frases**<sup>263</sup>.

---

<sup>263</sup> Anderson, A., “Estudio textual y bibliográfico”, en F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988b, p.137. Los énfasis son nuestros.

Por lo tanto, Andrew Anderson considera que la edición *princeps* tiene muchas divergencias con los textos “originales” (los manuscritos), y confirma que “Lorca no sancionara estos cambios introducidos por Blanco-Amor”<sup>264</sup>. Dicha confirmación nos obliga a prestar mucha atención en las intervenciones, porque las intervenciones impuestas por Blanco-Amor en el texto original no solo son traducciones o encomiendas, sino también sus “propias palabras o frases” para satisfacer la métrica, las cuales, muy posiblemente, hayan dejado influencias en los textos. Bienaventuradamente, en la nota preliminar de la edición de los *Seis poemas* de Anderson, nos cercioramos de que en “el texto, hemos restituido éste, conservando en lo posible lo que creemos ser las últimas intenciones de Lorca, aunque fuesen transmitidas por medio de su amanuense y traductor Da Cal” y, asimismo, “en número reducido de ocasiones, donde Blanco-Amor subsanó el gallego y la métrica, pero tuvo que cambiar una frase o imagen típicamente lorquiana en el proceso, también hemos preferido restituir el texto original, aunque hayamos introducido una ligera imperfección métrica en el verso”<sup>265</sup>. Asimismo, nos damos cuenta de que Anderson ha procurado restituir más posible la intención original del propio Lorca, lo cual es una facilitación inapreciable para nuestra investigación, pues por lo menos, utilizando el texto de Anderson, podemos cerciorarnos de que los simbolismos encontrados dentro son todos provenientes de la voluntad de Lorca. Por lo tanto, hemos utilizado el texto de dicho investigador estadounidense para realizar la interpretación.

### 2.2.1 Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta

*¡Érguete, miña amiga,  
que xa cantan os galos do día!  
¡Érguete, miña amada,*

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, pp.139-140.

<sup>265</sup> *Ibid.*, 140-141.

*porque o vento muxe coma unha vaca*<sup>266</sup>!

Empezamos por la primera estrofa. Según Andrew Anderson, el primer dístico deriva del poema IV “cantan os galos pr’o día; / érguete, meu ben, e vaite.”<sup>267</sup> Previo a la lectura de este verso, sabemos que el gallo es una imagen fuertemente vinculada con la mañana<sup>268</sup>, y consiguientemente, con la vida. En contraste con la imagen anterior, el viento, en la poesía lorquiana, es el mensajero de la muerte. La identificación del viento con la vaca se debe probablemente a la aflicción que se siente del mugido de las vacas. Es una identificación bastante razonable, por lo tanto, no podemos considerarla como una autonomía. Parece que tal aflicción por el mugido de vaca tiene también una connotación de la vida, ya que el imperativo “érguete” supone el animar a la difunta para que tenga la valentía de resucitar. No obstante, si seguimos leyendo las partes restantes, nos damos cuenta de que el poema, con excepción de los estribillos iniciales y terminales, contiene muchas imágenes fúnebres. Entonces, asociando tales imágenes con la presente estrofa, Andrew Anderson explica lo siguiente: “el poema tiene la forma de una alba..... pero se trataría aquí, como el lector luego descubre, de levantarse del sueño de la muerte.”<sup>269</sup> Por lo tanto, comprendemos que en esta estrofa, Lorca procura despertar a la amiga hundida profundamente en el sueño de la muerte. Tanto el gallo como el viento son elementos despertadores que coadyuvan para despertarla. Por tal motivo, en esta estrofa, el autor opta por utilizar las imágenes relacionadas con la vida para mejorar el despertar, mientras el viento, símbolo que debería asociarse con la muerte, se despoja de tal asociación, deviniendo en una imagen positiva, que transmite el mugido afligido pero alentador de la vaca. Ahora, debemos cuestionarnos, ¿Es esta estrofa un símbolo? No lo creemos. Pues, aunque al principio de la lectura es un poco difícil percatarse de lo que el autor intenta expresar con las imágenes del gallo y el

---

<sup>266</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.277.

<sup>267</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.277.

<sup>268</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.213.

<sup>269</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.277

viento, no es difícil percibir la intención de animar que se pretende en el poema.

Además, tanto la imagen del canto del gallo como la identificación del viento con el mugido de la vaca, son razonables, mientras un símbolo tiene que ser irracional, por lo cual creemos que esta estrofa no es un símbolo.

Os arados van e vêm  
dende Santiago a Belén.  
Dende Belén a Santiago  
un anxo ven en un barco.  
Un barco de prata fina  
que trai a door de Galicia.  
Galicia deitada e queda  
transida de tristes herbas.  
Herbas que cobren teu leito  
e a negra fonte dos teus cabelos.  
Cabelos que van ô mar  
onde as nubens teñen seu nidio pombal<sup>270</sup>.

Ahora estamos en la segunda estrofa. La anadiplosis nos revela la relación que tiene cada dístico con el dístico anterior: el dístico anterior es el originador del siguiente dístico, y enseguida éste se convierte en otro originador, cuyo originado es el que sigue. Podemos ver a continuación lo que sucede con todos estos símbolos. El primer originador son los arados, los cuales, posiblemente son el originado de la vaca del verso anterior (coma unha vaca). Su ecuación es así:

Vaca [=buey= buey de labranza= arar=] arado.

---

<sup>270</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.278.

No obstante, en este verso, el arado ya se ha convertido en surcos que dejan los barcos<sup>271</sup>. Por otro lado, la aparición del Belén sugiere un paralelismo de la muerte con el nacimiento de Jesucristo<sup>272</sup>, tal contraste es interpretado por Feal Deibe como “la Resurrección y la Vida.”<sup>273</sup> Tal asociación es razonable si recordamos la idea de Anderson, quien afirma que Lorca pretende despertar a la poeta muerta del sueño de la muerte. Tal despertar es igualmente identificable con el nacimiento o la resurrección de Jesús. Es notable la conexión de estos dos dísticos, ya que todas las imágenes aparecidas en ellos están vinculadas con la idea de “resurrección”.

A continuación, el originado del primer símbolo de esta estrofa deviene en el originador del siguiente dístico. En éste, percatamos que Galicia se describe como un topo repleto de dolores. ¿Por qué dolores? Porque su capital es donde se entierra al santo (la muerte), mientras la imagen del Belén corresponde al nacimiento (la vida)<sup>274</sup>. Asimismo, la plata es símbolo de la pureza, pero por su color se asocia con la luna, que es a su vez mensajera de la muerte, por consiguiente, se asocia asimismo a la plata con el mensajero de la muerte. Podemos ver que el originado proviene de la inclinación del autor a dar una connotación fúnebre de Santiago cuando lo yuxtapone con la vitalidad de Belén. ¿Es este símbolo una inconexión? No lo creemos, pues cuando Lorca propone la imagen de “Galicia”, saca a la luz de dicha inclinación suya. Por eso, a la hora de leer, aunque un lector no sea capaz de tener en cuenta la fúnebre de Santiago por el entierro del santo, es evidente lo fúnebre de la expresión “door de Galicia”, entonces percibirá que Santiago presenta una significación negativa, vinculada con el dolor y la muerte, ya que es la capital de Galicia, zona que el autor asocia con el dolor. Por lo tanto, este símbolo no es inconexión, sino una conexión.

---

<sup>271</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.278.

<sup>272</sup> Victoria Moreno, M., Alonso Montero, X., “‘Danza da lúa en Santiago’. Suxerencias para unha aproximación a Federico García Lorca, poeta galego e unha nota introdutoria non innecesaria”, *Madrygal: Revista de Estudos Gallegos*, 18, 2015, p.168.

<sup>273</sup> Feal Deibe, C., “Los *Seis poemas galegos* de Lorca y sus fuentes rosalianas, Aos meus”, *Romanische Forschungen*, 83(H. 4), 1971, p.581.

<sup>274</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.278.

Más adelante, hallamos el siguiente originado (que es el originado de “un barco de prata fina.....”): una Galicia postrada y quieta, padeciendo las molestias de las hierbas tristes, lo cual sugiere una conexión estrecha de esta ciudad con la muerte. La conexión de este símbolo es bastante evidente, pues lo fúnebre de Galicia se hace más notoria.

Con posterioridad, la mortalidad de los versos se aumenta cada vez más. El originado “Galicia deitada e queda.....” se convierte ya en el originador del originado “hierbas que cobren.....”. Las hierbas en el lecho (vinculado con el sueño, lo cual es casi un símbolo de la muerte) y la fuente negra de los cabellos insinúan ambos la sucesión de la muerte. La conexión es asimismo notoria.

En el último dístico, originado del originador “hierbas que.....”, Lorca reproduce otra vez la Copla de Jorge Manrique que hemos citado arriba. La carrera a la mar sugiere la muerte verdadera, y el palomar, no es sino la representación de la pureza que simbolizan las aves que viven dentro (ya que su color es limpio). Puede que aquí Lorca esté exprimiendo la idea de la muerte como la eternidad o la divinización, ya que la protagonista es una poeta tan grande que es imposible olvidarse de ella. Asimismo, el paralelismo entre la figura de Rosalía con la de Cristo que hemos visto en los dos primeros dísticos puede revelarnos también esta idea de la muerte como la eternidad o la divinización, pues, la ascensión de Jesús sucede asimismo después de su muerte. Si utilizamos las ecuaciones para demostrar este hilo de pensamiento, obtenemos lo siguiente:

Originador: Hierbas que cobren teu leito e a negra fronte dos teus cabelos [= muerte que predomina en su sueño, y la oscuridad que predomina en su cabello= muerte=] la muerte como la eternidad o la divinización.

Originado: Cabelos que van ô mar onde as nubens teñen seu nidio pombal [= la muerte y la pureza= la muerte y la eternidad o la divinización<sup>275</sup>=] la muerte como la eternidad o la divinización.

Proceso Y: Herbas que cobren teu leito e a negra fronte dos teus cabelos [= muerte que predomina en su sueño, y la oscuridad que predomina en su cabello= muerte=] la muerte como la eternidad o la divinización [= la muerte y la eternidad o la divinización = la muerte y la pureza=] Cabelos que van ô mar onde as nubens teñen seu nidio pombal.

Podemos percibir que, en el símbolo anterior, el autor ha asociado la muerte no con las imágenes de connotación negativa como se suele hacer, sino que las relaciona con la eternidad o la divinización, ambas cuestiones positivas en cuanto a la religión. Por lo tanto, cuando por primera vez leemos este cuarteto, percibimos lo incongruente que resultan las emociones expresadas en él. De ahí que podamos pensar que este cuarteto es una inconexión.

La última estrofa es totalmente idéntica que la primera, en la que no hemos detectado ningún simbolismo, por eso abreviamos la interpretación de la última estrofa.

### 2.3 Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

La fecha del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es quizás la menos problemática de entre todos los poemas objetos de nuestra investigación. Su índole elegíaca nos cerciora que su escritura tuvo que ser después de la muerte del destinatario, Ignacio Sánchez Mejías, en el 1934. Según sugiere Miguel García-Posada, este poema fue escrito entre el verano y el otoño de 1934<sup>276</sup>. Es obvio que se localiza en el ámbito de

---

<sup>275</sup> Es muy fácil asociar la pureza con la eternidad o la divinización. Podríamos demostrar tal asociación también con la ecuación: pureza [= los ángeles o la Virgen= la santidad=] la eternidad o divinización.

<sup>276</sup> García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.960.

los objetos de investigación del presente trabajo: pertenece a la composición poética lorquiana posterior a *Poeta en Nueva York*.

### 2.3.1 La sangre derramada

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,  
que no quiero ver la sangre  
que Ignacio sobre la arena<sup>277</sup>.

Comenzamos la interpretación del presente poema por los cuatro versos primeros. El mensajero de la Muerte más típico de Lorca, la luna, se presenta al final en el *Llanto*. En general, esta primera estrofa resulta fácil de comprender. La obsecración de Lorca a la luna sugiere el deseo del avenimiento inmediato de la muerte para evitar la agonía en la que sufre el torero<sup>278</sup>. Por lo que afirmamos que la conexión es evidente en esta estrofa, ya que la muerte sigue siendo muy presente. Por lo que atañe al verso “¡que no quiero verla!” que no deja de aparecer en esta sección, es más bien una destilación del sentimiento y de la emoción y no un símbolo. Entonces no será nuestro objeto, porque, a nuestro juicio, no tiene demasiado simbología.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par,  
caballo de nubes quietas,  
y la plaza gris del sueño

---

<sup>277</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.618.

<sup>278</sup> García Montero, L., “Análisis del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, *El Maquinista de la generación*, (22-23), 2013, p.137.

con sauces en las barreras<sup>279</sup>.

En cuanto a “la luna de par en par”, Ángel Rodríguez González diserta que la “imagen de la muerte que todo lo ve y todo lo cubre”, en otras palabras, la muerte vuelve a estar omnipresente en el poema<sup>280</sup>. Sin embargo, no podemos cerciorarnos de su relación con el “caballo de nubes quietas”. Aun así, sí que podemos asegurarnos de la asociación con la muerte de la quietud de las nubes. Sin embargo, en general, el caballo es una imagen asociada con las pasiones, la impetuosidad, y la vitalidad. Su vinculación con las nubes inmóviles puede insinuar una esterilización de la vitalidad. Creemos que ésta es el simbolizado que se expresa en el símbolo. Es claro que se ha establecido una relación originador-originado entre estos dos primeros versos, y el símbolo que entrambos componen es una conexión.

Los dos siguientes versos es el originado del originado del pasado símbolo. La plaza gris aparece como un elemento onírico, de ahí su vínculo con la muerte, asimismo, su color, gris, es relacionado con la esterilidad, la tristeza y la melancolía. Los sauces, como lo que hemos visto en el artículo de Feal Deibe, son unas imágenes mortíferas<sup>281</sup>. Las barreras nos parecen al “bermello muro de lama” de *Cántiga do neno da tenda*. Este muro delimita el protagonista gallego en Buenos Aires, delimitación que lo matará con la morriña. La muerte predominante en esta plaza, lo cual sugiere que la conexión de este símbolo es bastante justificable.

¡Que no quiero verla!  
Que mi recuerdo se quema.  
¡Avisad a los jazmines  
con su blancura pequeña!

---

<sup>279</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.619.

<sup>280</sup> Rodríguez González, Á., *La expresión poética en "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"* (Resumen), Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988, p.122.

<sup>281</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.572.

¡Que no quiero verla<sup>282</sup>!

La blancura de los jazmines también ha sido objeto de discusión en el presente trabajo, debemos recordar que ella también alude a la muerte. Quizás el originador de este originado es “la plaza gris.....”, o los otros versos, pero podemos cerciorarnos de la congruencia emotiva de este nuevo símbolo, y por consiguiente, es una conexión.

La vaca del viejo mundo  
pasaba su triste lengua  
sobre un hocico de sangres  
derramadas en la arena,  
y los toros de Guisando,  
casi muerte y casi piedra,  
mugieron como dos siglos,  
hartos de pisar la tierra.

No.

¡Que no quiero verla<sup>283</sup>!

El símbolo en la séptima estrofa es un poco especial, porque si nos fijamos en los análisis simbólicos de *Diván de Tamarit* y *Seis poemas galegos*, nos damos cuenta de que los originadores y originados lorquianos suelen ser de uno o dos versos, mientras que el originador y el originado de esta estrofa se componen de cuatro versos. Por ejemplo, la vaca es una imagen vinculada estrictamente con la luna, mensajero del Thanos. Su lamedura de la sangre de Ignacio insinúa la venida de la muerte. Los toros de Guisando son unas estatuas de piedra de forma vacuna, por eso Lorca los asocia de

---

<sup>282</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.619.

<sup>283</sup> *Ibid.*

manera explícita con la muerte y la piedra, cuya inercia es también mortífera en la mente lorquiana. Parece ya la muerte es predominante, como lo que pasa a lo largo de todo el *Llanto* hasta ahora, pero el mugido da sensación de una vitalidad contradictoria contra toda la mortalidad que estamos viendo en las otras imágenes de este símbolo. Su hartazgo de pisar la tierra sugiere un deseo de romper el límite que los impone el cuerpo de piedra para acceder a la vitalidad. Tal contradicción entre originador y originado nos obliga a re-especular sobre el originador. Es cierto que el originador va hacia la muerte, pero hipotetizamos que, Lorca ha realizado una mala lectura en el concepto de la muerte, convirtiéndolo en, quizás, la resistencia de la muerte. Porque a la hora de leer esta escena tan mortífera, no lo comprende como una escena totalmente desesperada, sino interpreta la presencia de la muerte como algo contra el que tenemos que resistir (como lo que hacen los toros de Guisando, mugiendo y luchando contra su ser de piedra), y de ahí el simbolizado “la resistencia contra la muerte”. Las ecuaciones de este símbolo pueden ser así:

Originador: La vaca del viejo mundo pasaba su triste lengua sobre un hocico de sangres derramadas en la arena [= la luna pasaba su poder sobre las sangres de Ignacio en la arena= la muerte dejaba su impacto en las sangres de Ignacio= la muerte=] la resistencia contra la muerte.

Originado: y los toros de Guisando, casi muerte y casi piedra, mugieron como dos siglos, hartos de pisar la tierra [= los toros de piedra mugen contra la muerte= la vitalidad que lucha contra la muerte=] la resistencia contra la muerte.

Proceso Y: La vaca del viejo mundo pasaba su triste lengua sobre un hocico de sangres derramadas en la arena [= la luna pasaba su poder sobre las sangres de Ignacio en la arena= la muerte dejaba su impacto en las sangres de Ignacio= la muerte=] la resistencia contra la muerte [= la vitalidad que lucha contra la muerte= los toros de

piedra mugen contra la muerte=] y los toros de Guisando, casi muerte y casi piedra, mugieron como dos siglos, hartos de pisar la tierra.

Pensamos que es uno de los pocos casos que hemos visto que tiene índoles de la inconexión. La mala lectura, la incongruencia emotiva y la no concienciación son obvias, aunque débil. La mala lectura reside en que, en los versos del originador no se revela la idea de la resistencia contra la muerte, sin embargo, Lorca ha asociado la noción de “la muerte” como ella, por lo cual surge la incongruencia emotiva entre ambos elementos (el originador es triste, melancólico, mientras el originado, impetuoso apasionado y vital).

Por las gradas sube Ignacio  
con toda su muerte a cuestras.  
Buscaba el amanecer,  
y el amanecer no era.  
Busca su perfil seguro,  
y el sueño lo desorienta.  
Buscaba su hermano cuerpo  
y encontró su sangre abierta<sup>284</sup>.

Claramente, la novena estrofa tiene alguna ligazón con la séptima. La resistencia de Ignacio contra la muerte declara su fracaso en la estrofa en cuestión. El primer originador es una reminiscencia de la crucifixión de Jesús. Es el símbolo del sacrificio del héroe (Ignacio). Según nuestra interpretación, la repetición del verbo “buscar” conciencia la relación identificativa de estos elementos. Lo anterior es semejante al “símbolo homogéneo autónomo” que formula Carlos Bousoño, el cual es una especie de autonomía. Pero ¿cuál es el simbolizado o cuáles son los simbolizados que vinculan estos elementos? Es cierto que la escena de los primeros versos se liga con el sacrificio,

---

<sup>284</sup> *Ibid.*

y de ahí la muerte. Entonces, si en los tres originados podemos percatar algún elemento que, por algún modo, se puede vincular con la muerte, tal elemento es el simbolizado. La búsqueda imposible del amanecer supone la desesperanza frente a la amenaza de la muerte. El perfil seguro es el ser del torero. La desorientación del perfil seguro es el reflejo de la pérdida (no aniquilación) del propio ser. Tal pérdida del ser es también manifestada en la búsqueda fracasada del cuerpo.

¡No me digáis que la vea!  
No quiero sentir el chorro  
cada vez con menos fuerza;  
ese chorro que ilumina  
los tendidos y se vuelca  
sobre la pana y el cuero  
de muchedumbre sedienta.  
¿Quién me grita que me asome?  
¡No me digáis que la vea<sup>285</sup>!

Ahora pasemos a la décima estrofa. En primer lugar, hallamos una mengua de la fuerza de la sangre, es decir, la reducción de la vitalidad. Es sin duda el originador de este símbolo. En cuanto al originado “ese chorro que ilumina los tendidos y se vuelca sobre la pana y el cuero”, podemos afirmar que es una evocación de la redención de Jesucristo<sup>286</sup>. Los tendidos son los muertos, y la pana y el cuero, materiales de la vestimenta popular<sup>287</sup>, son referentes a la población, los vivos. La sangre ilumina y da salvación a todo el mundo, tanto a los muertos como los vivos. En cuanto a la muchedumbre sedienta, según Ángel Rodríguez González, es reminiscencia del

---

<sup>285</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.620.

<sup>286</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.127.

<sup>287</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.293.

evangelio: “¡Caiga su sangre sobre nosotros y sobre nuestros hijos!”<sup>288</sup> ¿Qué es el simbolizado de este símbolo? Creemos que es el sacrificio del héroe. Veamos las ecuaciones de este símbolo para recabar su clasificación:

Originador: no quiero sentir el chorro cada vez con menos fuerza [= la mengua de la sangre= la mengua de la vitalidad= la mengua de la vitalidad por abnegarse al sacrificio=] El sacrificio.

Originado: ese chorro que ilumina los tendidos y se vuelca sobre la pana y el cuero de muchedumbre sedienta [= la redención de los muertos y los vivos= la redención de todo el mundo= la redención de todo el mundo mediante un sacrificio=] el sacrificio.

Proceso Y: Originador: no quiero sentir el chorro cada vez con menos fuerza [= la mengua de la sangre= la mengua de la vitalidad= la mengua de la vitalidad por abnegarse al sacrificio=] El sacrificio [= la redención de todo el mundo mediante un sacrificio= la redención de todo el mundo= la redención de los muertos y los vivos=] ese chorro que ilumina los tendidos y se vuelca sobre la pana y el cuero de muchedumbre sedienta.

La huella del simbolizado “sacrificio” se puede percibir en los versos, por eso es sin duda una conexión.

No se cerraron sus ojos  
cuando vio los cuernos cerca,  
pero las madres terribles  
levantaron la cabeza.  
Y a través de las ganaderías  
hubo un aire de voces secretas,

---

<sup>288</sup> Rodríguez González., Á., *op. cit.*, p.127.

que gritaban a toros celestes  
mayorales de pálida niebla<sup>289</sup>.

A continuación, en la undécima estrofa, vamos a analizar a las madres terribles del originador que, como Irene Gómez Castellano sugiere, son la encarnación de las Parcas<sup>290</sup>. De modo general podemos afirmar que, esta escena hace hincapié en la valentía del torero y asimismo de su muerte fatal. Las madres terribles predicen esta fatalidad de Ignacio. La asociación de los toros celestes con el Tauro y los mayorales con el Boyero es confirmada por Francisco García Lorca, Ángel Rodríguez González, y Andrew Anderson entre otros investigadores<sup>291</sup>. Ahora, con respecto a las “voces secretas”, Ángel Rodríguez González nos indica que son unos “gritos ancestrales y suplicantes que nacen de lo más profundo del instinto humano”<sup>292</sup>. Sin embargo, nos inclinamos a pensar que tales voces secretas se ligan más con la valentía y la heroicidad del torero. Ya que, son las voces valerosas que el torero grita a la hora de recibir el golpe fatal y aceptar su destino de morir o sacrificarse en la corrida taurina sin cerrar sus ojos. Por otro lado, en lo concerniente a las constelaciones, García Montero enuncia con excelencia “las constelaciones celestes son las únicas capaces de estar a la altura del héroe”<sup>293</sup>, por eso, las constelaciones celestes son asimismo unos destacamentos de la valentía y la heroicidad del protagonista. En este sentido, coinciden ambos elementos, por lo cual el simbolizado tiene que ser “la valentía y la heroicidad”. Veamos las ecuaciones:

---

<sup>289</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.620.

<sup>290</sup> Gómez Castellano, I., “‘Y se murió de perfil’: la muerte y el héroe en los poemas de Antónito el Camborio y en el ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’ de Lorca”, *Explicación de Textos Literarios*, 34 (1-2), 2005, pp.47-48.

<sup>291</sup> Para más detalle, véase García Lorca, Francisco, 1981, *op. cit.*, pp.222-223; Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.130; Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.293.

<sup>292</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.130.

<sup>293</sup> García Montero, L., *op. cit.*, p.138.

Originador: no se cerraron sus ojos cuando vio los cuernos cerca, pero las madres terribles levantaron la cabeza [= la valentía y la heroicidad ante la fatalidad del avènement de la muerte= la valentía y la heroicidad ante la muerte=] la valentía y la heroicidad.

Originado: Y a través de las ganaderías hubo un aire de voces secretas, que gritaban a toros celestes, mayores de pálida niebla [= voces valerosas ante la muerte, las constelaciones Tauro y Boyero= la valentía o la heroicidad reflejada con las constelaciones, las que están a la altura del héroe=] la valentía y la heroicidad.

Proceso Y: no se cerraron sus ojos cuando vio los cuernos cerca, pero las madres terribles levantaron la cabeza [= la valentía y la heroicidad ante la fatalidad del avènement de la muerte= la valentía y la heroicidad ante la muerte=] la valentía y la heroicidad [= la valentía o la heroicidad reflejada con las constelaciones, las que están a la altura del héroe= voces valerosas ante la muerte, las constelaciones Tauro y Boyero=] a través de las ganaderías hubo un aire de voces secretas, que gritaban a toros celestes, mayores de pálida niebla.

Creemos que este símbolo es una inconexión. La mala lectura que Lorca ha impuesto al originador reside en que la presencia de la muerte en éste es muy evidente, pero Lorca ha omitido la mayoría de ella, manteniendo una parte reducida de dicho originador. En otras palabras, la muerte era el protagonista del originador, ya que, está presente en todos los cuatro versos, pero cuando llegamos al originado, se convierte en el antagonista y tiene menos presencia. En contraste, la valentía, reflejada solamente en dos de los cuatro versos (no se cerraron sus ojos cuando vio los cuernos cerca), deviene en el elemento prevaleciente del originado. Además, la alusión a las constelaciones es muy hermética, lo cual aumenta aún el grado de dificultad de percibir este símbolo.

No hubo príncipe en Sevilla

que comparársele pueda,  
ni espada como su espada  
ni corazón tan de veras.  
Como un río de leones  
su maravillosa fuerza,  
y como un torso de mármol  
su dibujada prudencia.  
Aire de Roma andaluza  
le doraba la cabeza  
donde su risa era un nardo  
de sal y de inteligencia.  
¡Qué gran torero en la plaza!  
¡Qué buen serrano en la sierra!  
¡Qué blando con las espigas!  
¡Qué duro con las espuelas!  
¡Qué tierno con el rocío!  
¡Qué deslumbrante en la feria!  
¡Qué tremendo con las últimas  
Banderillas de tiniebla<sup>294</sup>!

El cuarteto inicial de la duodécima estrofa nos da indicios para corroborar la heroificación a Ignacio que realiza Lorca, y, asimismo, nos recuerda el énfasis de su heroicidad a través de los elementos encontrados en la estrofa anterior. Estas alabanzas al protagonista del poeta, nos declaran que estamos entrando por la *laudatio* del *Llanto*<sup>295</sup>. A continuación, podremos encontrar una serie de elogios hacia el difunto.

---

<sup>294</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, pp.620-621.

<sup>295</sup> Sobre las cuatro etapas de las elegías, véase Granata de Egües, G., “Presencia de la elegía clásica en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca*”, *Revista de Literaturas Modernas*, (30), 2000, p.105 y las pp. sigs.

¿Son las dos siguientes identificaciones concienzadas unas autonomías? Nos ladeamos a decir que no. Porque las autonomías son incongruentes emotivamente, mientras la congruencia emotiva es predominante en estos versos. Son unos meros símiles.

Por lo que atañe a los siguientes cuatro versos, el aire de la Roma andaluza corresponde otra heroificación del torero. Según Ángel Rodríguez González, la Roma es símbolo del imperio y dominio, y lo andaluz es la alegría y valor<sup>296</sup>, pero nos inclinamos a pensar que la Roma es más bien un emblema de la sabiduría, ya que, posteriormente, no encontramos ninguna imagen asociada con lo dominador de la personalidad. Ello refleja que la inteligencia de Ignacio es una mezcla de la sabiduría y lo gracioso. En *Lenguaje de las flores*, el nardo es mencionado como “dangerous pleasures”<sup>297</sup>. En su obra *Federico y su mundo*, Francisco García Lorca ha enumerado los símbolos de las flores inventados por su hermano Federico, entre estos símbolos, la “amistad” es el significado atribuido al nardo<sup>298</sup>. Quizás, aquí el nardo aluda a la amabilidad o el donaire del torero. A continuación, con respecto a la sal, afirmamos que es una imagen bíblica. Pues como podemos contemplar en Biblia, Cristo llama a sus discípulos “la sal de la tierra”. En contraste, Pérez-Rioja considera que la sal es el “símbolo de la fuerza y la superioridad y, por extensión, de la hospitalidad y la sabiduría”<sup>299</sup>. Por eso, podemos decir que el nardo es la encarnación de lo gracioso del torero, mientras la sal, que es la sabiduría, corresponden a Roma y Andalucía del originador. La congruencia emotiva de este símbolo es evidente, y las expresiones “le doraba la cabeza” y la “inteligencia” concuerdan. Tal concordancia nos ayuda cerciorarnos de la conexión del presente símbolo. Otrosí, en cuanto a la identificación de la risa del torero con el nardo, no es una autonomía. La congruencia emotiva es obvia. Es muy frecuente la identificación de la risa de una persona con la flor.

---

<sup>296</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.132.

<sup>297</sup> Greenaway, K., *Language of flowers*, London, F. Warne, n.d., <https://archive.org/details/languageofflower00gree/page/8/mode/2up> (retrieved at 07/05/2020).

<sup>298</sup> García Lorca, Francisco, 1981, *op. cit.*, p.370.

<sup>299</sup> Pérez-Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, s.f., p.316.

A continuación (63-70), encontramos una serie de alabanza reminiscente de Jorge Manrique. Las espigas son sin duda los emblemas de la vitalidad<sup>300</sup>, por eso es “blando”. Las espuelas, en cambio, dan sensación de lo resistente o lo fuerte del hombre, por eso es “duro”. El rocío es utilizado con mucha frecuencia como una imagen poética vinculada con la ternura y la delicadeza. No es necesario que se reduzca a ser solamente el emblema del amor como sugiere Ángel Rodríguez González<sup>301</sup>. Entonces, dicha imagen puede ser muchas cosas, siempre y cuando sea un objeto que se caracteriza por su ternura y delicadeza. Aparte, el verso “qué deslumbrante en la feria” no corresponde a un símbolo, mientras las banderillas son una referencia a la realidad, pues Ignacio tenía fama de ser banderillero<sup>302</sup>. En este *laudatio* no hay ningún símbolo. Los tres versos “qué blando.....”, “qué duro.....”, “qué duro.....” parecen autonomías, pero no lo son, debido a que la congruencia emotiva es muy evidente.

Pero ya duerme sin fin.

Ya los musgos y la hierba

abren con dedos seguros

la flor de su calavera.

Y su sangre ya viene cantando:

cantando por marismas y praderas,

resbalando por cuernos ateridos,

vacilando sin alma por la niebla,

tropezando con miles de pezuñas

como una larga, oscura, triste lengua,

para formar un charco de agonía

junto al Guadalquivir de las estrellas<sup>303</sup>.

---

<sup>300</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.195.

<sup>301</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.132.

<sup>302</sup> Collins, N. J., "Reality in Lorca's 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías'", *Reflexión*, 1(1), 1972, p.103.

<sup>303</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.621.

El “dormir sin fin” de la tredecima estrofa (71-82) es una metonimia de la muerte, es el originador de los tres siguientes versos, en los que los musgos y la hierba, ya hemos contemplado su asociación con la muerte en el *Diván*. Entonces, concluimos que la escena, en su totalidad, retrata de manera retórica y embellecida a la putrefacción que el cuerpo de Ignacio va a sufrir dentro de nada. El símbolo que forman estos dos elementos hace de “la muerte” el simbolizado. La anterior es, sin duda alguna, una conexión.

Más adelante, encontramos una serie de gerundios de verbos (75-82), los versos que inician son unos elementos simbólicos que, el anterior es el originador del posterior, y éste va a ser el originador de su siguiente verso etc. Las marismas y las praderas son las localizaciones de las ganaderías andaluzas<sup>304</sup>. El cantar en ellas sugiere una continuación de la tauromaquia después de la muerte. Lo mismo ocurre con los siguientes versos: el resbalar por los cuernos ateridos, el tropezar con las pezuñas. Ahora, por lo que se refiere a la ausencia del alma por la niebla, podemos decir que se trata del eco del título de la cuarta sección, insinuando de esta manera la muerte del torero. La asociación de la escena “vacilando sin alma por la niebla” con el resto de los partícipes en dicha actividad de la tauromaquia quizás se deba a la lectura del autor: su originador “resbalando por cuernos ateridos”, aunque sea el originado del simbolizado “continuación de la tauromaquia después de la muerte”, produce otro simbolizado, el cual es “la muerte”. Por lo tanto, dicho originador genera una sensación de lo fúnebre, y como consecuencia origina al originado “vacilando”. Mas, cuando el autor empieza a leer el originador “vacilando”, lo hace de manera diferente: vincula la mortalidad de esta ausencia no con la muerte, sino vuelve a conectarla con la idea de la “continuación de la tauromaquia después de la muerte”, es decir, dicho vacilar está revelando que el personaje sigue toreando, en el infierno (niebla), porque ha muerto, y no tiene alma. Ahora, tenemos que cuestionarnos si la anterior es una mala lectura o no. Consideramos que sí. Debido a que la emoción de la muerte y la de la “continuación de la tauromaquia

---

<sup>304</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.295.

después de la muerte” son diferentes. Una es oscura, negativa y afligida, mientras que la otra es vital, apasionada y vehemente. Por eso consideramos que existe aquí una incongruencia emotiva, y consiguientemente, este símbolo es una inconexión, mientras los dos restantes son conexiones.

No hemos incluido el elemento “como una larga, oscura.....” (verso 80) en el análisis porque no forma parte en estos símbolos, sino en un símbolo autónomo, o sea autonomía. Funciona de forma autónoma. El simbolizado de tal autonomía es el color rojo de entrambos elementos, pues a veces la lengua se asemeja al coágulo de sangres.

El sintagma “para formar” (verso 81) parece ser una concienciación de la identificación. La agonía es una mera metonimia de la sangre. Su congruencia emotiva es asimismo evidente (larga, oscura, triste, agonía). La coexistencia de la concienciación y la congruencia emotiva nos revela que lo que estos versos forman no es un símbolo. Pues no corresponde a ningún de los tres simbolismos: la autonomía es de coexistencia de la concienciación y la incongruencia emotiva, y la conexión, coexistencia de la no concienciación y la congruencia emotiva.

¡Oh blanco muro de España!

¡Oh negro toro de pena!

¡Oh sangre dura de Ignacio!

¡Oh ruiseñor de sus venas<sup>305</sup>!

La penúltima estrofa es una reminiscencia del poema *A Córdoba* de Góngora. Los tres primeros versos no son símbolos. Sólo el último consiste en una autonomía. El ruiseñor vincula la muerte y el amor<sup>306</sup>, y su naturaleza de cantar durante la noche lo hace más conectado con la muerte. Dicha identificación se debe a la vitalidad y la muerte que coexisten en la sangre del torero: la vitalidad porque era un torero valeroso e impetuoso en la vida, la muerte porque está muerto.

---

<sup>305</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.621.

<sup>306</sup> Chevalier, J., et al. *op. cit.*, p.826.

No.

¡Que no quiero verla!

¡Que no hay cáliz que la contenga,  
que no hay golondrinas que se la beban,  
no hay escarcha de luz que la enfríe,  
no hay canto ni diluvio a azucenas,  
no hay cristal que la cubra de plata.

No.

¡¡Yo no quiero verla<sup>307</sup>!!

En la última estrofa hallamos al torero heroico en contraposición con la imagen de Jesús. Lo anterior se explica porque el siguiente verso hace referencia a la tradición de las golondrinas piadosas que arrancan las espinas de la frente de Jesús<sup>308</sup>. La falta de enfriamiento insinúa que alberga pasiones limitadas en su sangre: el cuerpo se ha muerto, de ahí que las pasiones que no pueden desahogarse, es otra forma de agonía. Por añadidura, el canto es considerado por Ángel Rodríguez González como la saeta, coplas breves religiosas<sup>309</sup>. No hay nadie que canta para su muerte. Es el olvido. Tampoco no hay nadie que desparrama las flores en Santa Semana para recordarlo (ni diluvio de azucenas), ni urnas o relicarios que contienen tales sangres para inmortalizarlas (no hay cristal que la cubra de plata). Son cuatro autonomías concienciadas por la serie de negaciones de existencia “no hay”. Sus simbolizados son idénticos: “el olvido”.

---

<sup>307</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.621.

<sup>308</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.297.

<sup>309</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.138.

## 2.4 Sonetos del amor oscuro

Los *Sonetos del amor oscuro* son una serie de sonetos compuestos, según supuesto en la portada de la edición pirata del 1983 del poemario en cuestión, desde el año 1935 hasta el año 1936. Mario Hernández conjetura que es muy probable que estos sonetos fuesen escritos en el año 1935, y una parte de ellos en diciembre, en la ciudad de Valencia<sup>310</sup>. André Belamich, en cambio, deduce que este trabajo comenzó en el verano después del mayo de 1935, fecha cuando Lorca terminó la redacción de *Doña Rosita*<sup>311</sup>. Estas confirmaciones por lo menos nos cercioran que los *Sonetos del amor oscuro* pertenecen al ámbito del objeto de nuestra investigación, lo cual es lo más importante.

### 2.4.1 El poeta pide a su amor que le escriba

Amor de mis entrañas, viva muerte,  
en vano espero tu palabra escrita  
y pienso, con la flor que se marchita,  
que si vivo sin mí quiero perderte<sup>312</sup>.

Ahora estamos en la primera estrofa. La idea de “viva muerte” es indudablemente el eco de “que muero porque no muero”, expresión famosa de Santa Teresa y San Juan de la Cruz a la hora de cantar sobre su amor hacia el dios, y “vivo sin mí” es la reminiscencia de “vivo sin vivir en mí”. De ahí que podamos percatar el deseo del autor de realizar la unión amorosa con el amado. Por otro lado, la flor que se marchita tal vez aluda a la duración muy larga de la espera. En chino existe una expresión 我等到花儿都谢了 (*wo dengdao huaer dou xiele*), su traducción literal es: espero tanto tiempo hasta que las flores se marchiten. Quizás, ambas imágenes parten de la misma idea. En fin,

---

<sup>310</sup> Hernández, M., “Jardín deshecho: los ‘sonetos’ de García Lorca”, *El Crotalón. Anuario de Filología*, 1, 1984, p.194.

<sup>311</sup> Belamich, A., *op. cit.*, p.1599.

<sup>312</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.629.

en toda esta estrofa se relata el deseo del autor de unirse con el amado, y de no conseguir realizar tal unión, entabla la espera sin fin. Todas las imágenes aparecidas reflejan esta idea, posibilitando la congruencia emotiva, por eso, consideramos que esta estrofa consta de una conexión.

El aire es inmortal. La piedra inerte  
ni conoce la sombra ni la evita.  
Corazón interior no necesita  
la miel helada que la luna vierte.

Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,  
tigre y paloma, sobre tu cintura  
en duelo de mordiscos y azucenas<sup>313</sup>.

La segunda estrofa abarca varias imágenes típicamente mortíferas en la poesía lorquiana: el aire, la piedra, la sombra, la luna. Tanto el aire como la piedra no tienen vida, por eso no temen la arremetida de la muerte. El aire y la piedra tienen una relación originador-originado, componiendo una conexión. El corazón es el centro vital, racional y emocional de los seres humanos<sup>314</sup>. En este caso, el corazón parece despojado de estas funciones y segregado del protagonista, transformándose en algo frío e inanimado, como el aire, la piedra y la luna. Por otro lado, la miel es el emblema de la dulzura, pero tal dulzura proviene de la luna, mensajero de la Muerte que hemos encontrado incontables veces en este trabajo. Además, tal dulzura es helada, es decir, relacionada con la muerte. La asociación de la dulzura con la luna y la muerte sugiere que esta dulzura sería algo gozoso, pero entretanto mortífero. El amor oscuro corresponde a estas características. Por ende, podemos confirmar la identificación de la miel helada con el amor oscuro. En general, en esta estrofa se narra lo innecesario que resultan

---

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, pp.263-264; Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.145.

algunas cosas para las imágenes mencionadas. En el caso de la piedra, lo innecesario es la evasión de la muerte, y en el caso del corazón interior, lo innecesario es el amor oscuro, el que causa tantos dolores en Lorca según lo que hemos visto en los *Sonetos*. Pero ¿cómo se vincula el concepto de la evasión de la muerte con el amor oscuro? Hay muchas relaciones entre ambos términos: 1. sólo cuando la muerte es eludida, el amor puede immortalizarse; 2. en el caso de Lorca, es el amor oscuro el que causa frecuentemente la idea de muerte en su mente. Y en este caso, es la segunda relación que vincula ambas partes. Podemos revisar este símbolo a través de las ecuaciones:

Originador: la piedra inerte ni conoce la sombra ni la evita [= la piedra, por no tener vida, no conoce la muerte ni la evita= lo innecesario del conocer y evitar la muerte= lo innecesario de evitar la muerte= lo innecesario de algo que trae la muerte=] lo innecesario del amor que trae la muerte.

Originado: corazón interior no necesita la miel helada que la luna vierte [=el corazón no necesita el amor oscuro que trae la muerte=] lo innecesario del amor que trae la muerte.

Proceso Y: la piedra inerte ni conoce la sombra ni la evita [= la piedra, por no tener vida, no conoce la muerte ni la evita= lo innecesario del conocer y evitar la muerte= lo innecesario de evitar la muerte= lo innecesario de algo que trae la muerte=] lo innecesario del amor que trae la muerte [=el corazón no necesita el amor oscuro que trae la muerte=] corazón interior no necesita la miel helada que la luna vierte.

En *Superrealismo poético y simbolización*, cuando Carlos Bousoño empieza a explicar el funcionamiento de la inconexión, pone como ejemplo el caso del verso “no me ciñas el cuello que creeré que se va a hacer de noche”. En el análisis de este verso, dicho teórico alude a la concepción de Alexandre del amor como la destrucción. La anterior es una idea que contradice con la tradición literaria occidental, lo cual ocasiona

la inconexión del verso citado<sup>315</sup>. En el símbolo que estamos analizando, la situación es totalmente lo mismo: Lorca considera la muerte como un producto del amor, y dicha idea es opuesta del pensamiento tradicional. Por eso, cuando leemos esta estrofa, sentimos su incongruencia emotiva, se trata de una inconexión.

La siguiente estrofa es totalmente contraria que la anterior. Si en la anterior el simbolizado es lo innecesario, en esta es lo necesario, es decir, la necesidad del amor. La cintura es una imagen erótica para referirse al amor homoerótico. El rasgar las venas demuestra el grado del amor: te amo tanto hasta que rasgue mis venas, o el amor es tan fuerte que rasgue mis venas. El tigre y el mordisco son un grupo de imágenes asociadas con la destrucción, mientras la paloma y la azucena son un grupo de imágenes vinculadas con la pureza. Se trata de un amor muy distinto que el concepto del amor que profesamos en la vida. Es el híbrido de la destrucción y la pureza. Las ecuaciones de este símbolo serían así:

Originador: pero yo te sufrí. Rasgué mis venas [= pero yo te amé tanto que rasgara mis venas= el amor=] el amor como el híbrido de la destrucción y la pureza.

Originado: tigre y paloma, sobre tu cintura en duelo de mordiscos y azucenas [= la destrucción y la pureza del amor=] el amor como el híbrido de la destrucción y la pureza.

Proceso Y: pero yo te sufrí. Rasgué mis venas [= pero yo te amé tanto que rasgara mis venas= el amor=] el amor como el híbrido de la destrucción y la pureza [=la destrucción y la pureza del amor=] tigre y paloma, sobre tu cintura en duelo de mordiscos y azucenas.

Este símbolo es indubitablemente una inconexión, siguiendo la línea de la idea del amor como algo mortífero o destructivo, y añadiendo asimismo la idea tradicional del amor como algo dulce o puro, lo cual hace el símbolo más complejo.

---

<sup>315</sup> Para más detalla véase por favor Bousoño, C., 1979, *op. cit.*, pp.119-130.

Llena, pues, de palabras mi locura  
o déjame vivir en mi serena  
noche del alma para siempre oscura<sup>316</sup>.

En la última estrofa se ofrecen dos opciones para el amado: 1. hacerlo seguir amando locamente; 2. unir con él como lo que hace San Juan de la Cruz con el dios en *Noche oscura del alma*. Sendas imágenes están vinculadas con el amor, pero son dos suertes de amor: 1. el amor loco o apasionado; 2. el amor calmoso y manifestado por la unión del alma. Esta estrofa es una conexión, pues la idea sobre el amor se puede percibir sin ningún problema.

#### **2.4.2 El poeta dice la verdad**

Quiero llorar mi pena y te lo digo  
para que tú me quieras y me llores  
en un anochecer de ruseñores,  
con un puñal, con besos y contigo<sup>317</sup>.

En la primera estrofa solo los últimos versos son componentes de un símbolo. En ella el originador es el “anochecer de ruseñores”. La noche es sin duda la muerte, y el ruseñor, como hemos explicado tantas veces, es un símbolo vinculado tanto con la muerte como con el amor. Por eso, en el originado, presenciamos tanto los emblemas vinculados con la muerte (el puñal, asimismo un símbolo fálico) como con el amor (un beso). No es sino una conexión, ya que la correspondencia de la noche con el puñal y del ruseñor con el beso es muy presente.

---

<sup>316</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.629.

<sup>317</sup> *Ibid.*

Quiero matar al único testigo  
para el asesinato de mis flores  
y convertir mi llanto y mis sudores  
en eterno montón de duro trigo<sup>318</sup>.

Las flores de la segunda estrofa son emblemas del amor, y el trigo, la vida, la vitalidad. “Quiero matar al único testigo para el asesinato de mis flores” es como si se dijera “quiero acabar mis amores destructivos” (recuérdense la idea de “amor como muerte” de Lorca), y su consecuencia es que los dolores y sufrimientos (mi llanto y mis sudores) causados por el amor pueden devenir en la vida. Es decir, abandonar el amor destructivo para ganar la sobrevivencia. Es una inconexión. La mala lectura radica en que el asesinato de las flores debería ser algo negativo, vinculado con la muerte, pero cuando Lorca asocia las flores con el amor, y consiguientemente con la muerte, se convierte en algo conectado con el contrario de la muerte, la vida.

Que no se acabe nunca la madeja  
del te quiero me quieres, siempre ardida  
con decrepito sol y luna vieja<sup>319</sup>.

En la tercera estrofa, Lorca descarta la idea propuesta en la estrofa anterior, que alude al evitar la destrucción del amor para sobrevivir, y recupera sus ansías del amor, incluso, desea que su amor sea algo muy duradero hasta existente después de la muerte del sol y la luna.

La madeja da sensación de lo caótico, lo circular y lo largo (o duradero) del amor (del te quiero me quieres). El arder de ella es el emblema de las pasiones amorosas. Y la decrepitud del sol y la luna está refiriendo con hipérbole la duración del amor. En 上邪 *Shangye* (*¡Oh cielo!*), la duración del amor es expresado de esta manera:

---

<sup>318</sup> *Ibid.*

<sup>319</sup> *Ibid.*, p.630.

山无棱，  
江水为竭。  
冬雷震震，  
夏雨雪。  
天地合，  
乃敢与君绝。

Que se seque el océano,  
se derrumben los montes,  
que truene en el frígido invierno,  
nieve en el caluroso verano  
y se hunda el cielo y la tierra,  
antes de separarnos los dos<sup>320</sup>.

Pues la decrepitud del sol y la luna es similar a la que ocurre en *Shangye*. Utilizan la aniquilación de lo más duradero de la naturaleza, con el fin de manifestar la duración del amor, en el caso de *Shangye* es la sequedad del océano, el derrumbe de los montes, y el hundimiento del cielo y la tierra, y en el caso de Lorca es la decrepitud del sol y la luna. Esta estrofa corresponde a una conexión, el amor duradero es la imagen predominante de ella, y no existe ninguna imagen que contradiga con esta predominancia.

Que lo que no me des y no te pida  
será para la muerte, que no deja  
ni sombra por la carne estremecida<sup>321</sup>.

---

<sup>320</sup> *Poesía china (Siglo XI a. C - Siglo XX)*, trad. Chen, G., Madrid, Catedra, 2013, p.121.

<sup>321</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.630.

La última estrofa es lo contrario que la anterior. En la anterior se relata lo que ocurriría si el amado aceptase el amor del poeta, mientras en esta, se imagina la ocurrencia en caso de que el amado rechazase el amor. Es la muerte, una muerte tan total que no se deje ni una sombra. La idea de aniquilación por la no correspondencia del amor es ya congruente en esta estrofa, por eso pensamos que se trata de una conexión.

### 2.4.3 El poeta habla por teléfono con el amor

Tu voz regó la duna de mi pecho  
en la dulce cabina de madera.  
Por el sur de mis pies fue primavera  
y al norte de mi frente flor de helecho<sup>322</sup>.

El regar la duna del pecho de la primera estrofa es un tópico muy frecuentemente empleado en la literatura universal y manifiesta la idea del poder recuperador del amor. Respecto a la “dulce cabina de madera”, Patrick Paul Garlinger nos ofrece una interpretación bastante interesante: “the telephone booth described as ‘dulce cabina de madera’ is suggestive of a coffin from which the poetic ‘I’ can only be liberated by the lover’s voice.”<sup>323</sup> Esta interpretación no tiene que ser necesariamente correcta, ya que podríamos también considerar la cabina como un espacio donde el poeta es encarcelado. No tiene por qué ser un ataúd, con tal que este espacio sea capaz de encerrar el autor. No obstante Garlinger opina que el “yo” poético sólo puede liberarse por la voz del amado es razonable. De ahí que la voz del amado en este caso, no sea sólo el poder del amor que es capaz de salvar al poeta de la esterilidad de la duna, sino también pueda emanciparlo a éste del encerramiento o de la muerte, si la cabina es precisamente el

---

<sup>322</sup> *Ibid.*

<sup>323</sup> Garlinger, P. P., “Voicing (Untold) Desires: Silence and Sexuality in Federico García Lorca's *Sonetos del amor oscuro*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 79(6), 2002, p.716.

emblema del ataúd. El resultado del regar de la voz es la primavera y el florecimiento ocurrientes en el cuerpo del autor. La congruencia emotiva entre el primer dístico (el originador) y el segundo (el originado) es ya marcada por la relación del verbo “regar” y las imágenes “primavera” y “flor de helecho”, por lo cual, es razonable que consideramos este símbolo como una conexión.

Pino de luz por el espacio estrecho  
cantó sin alborada y sementera  
y mi llanto prendió por vez primera  
coronas de esperanza por el techo<sup>324</sup>.

Francisco Javier Díez de Revenga asocia el canto del pino que se halla en la segunda estrofa con “el amor sin alba” de *Cielo vivo* del *Poeta*, (tropieza vacilante por la dura eternidad fija/ y amor al fin sin alba. ¡Amor visible!<sup>325</sup>) considerando que se trata de un amor sin fruto<sup>326</sup>. Sobre el mismo verso neoyorquino, García-Posada habla de una “muerte amorosa que el alba letal no vendrá a destruir ni a llevarse; amor por siempre”<sup>327</sup>. Por otro lado, el alba sí que podría entenderse como algo fúnebre, y anteriormente, en la *Gacela VIII* hemos visto su aparición como un asesino que “me arrojará puñados de hormigas”, pero el otro término yuxtapuesto con ella, “la sementera”, es indubitablemente una imagen que aparece apud Lorca asociada con la vitalidad de la naturaleza:

Hay dulzura infantil  
En la mañana quieta.  
Los árboles extienden

---

<sup>324</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.630

<sup>325</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.540.

<sup>326</sup> Díez de Revenga, F. J., “Federico García Lorca, De los 'poemas neoyorquinos' a los 'Sonetos oscuros’”, *Revista Hispánica Moderna*, 41(2), 1988, p.113.

<sup>327</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.245.

Sus brazos a la tierra.  
Un vaho tembloroso  
Cubre las sementeras<sup>328</sup>.

Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores  
Y nos unge de espíritu santo de los mares.  
La que derrama vida sobre las sementeras  
Y en el alma tristeza de lo que no se sabe<sup>329</sup>.

No verás la sementera  
Florecida<sup>330</sup>.

Fijémonos en el segundo discurso citado: en él el alba y las sementeras aparecen juntos, y ambos como símbolos de la vitalidad. Entonces el “pino de luz por el espacio estrecho” sería un emblema negativo, pues el pino es un árbol muy alto, encerrarse en el espacio estrecho sugiere la restricción o el encarcelamiento. Ya que las piñas del pino son emblemas de la fertilidad<sup>331</sup>, el pino sería algo semejante, quizás las pasiones amorosas, pero encarceladas en el espacio estrecho (la cabina) sin vitalidad (alborada y sementera). Mas este encerramiento es sin duda la prefiguración de lo que va a suceder después: el autor prende por primera vez la esperanza. Es decir, las descripciones sobre lo estrecho, lo estéril y lo encerrado de la situación no sirven sino para enfatizar después la esperanza que le da la voz del amado a Lorca. La corona es una metamorfosis del

---

<sup>328</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.63.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p.83.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>331</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.364.

laurel<sup>332</sup>, es el logro de algo<sup>333</sup>, y este algo en el caso de la presente estrofa es la esperanza. Revisemos todo este proceso a través de las ecuaciones:

Originador: pino de luz por el espacio estrecho cantó sin alborada y sementera [=pino encarcelado por el espacio estrecho despojado de la vitalidad= las pasiones amorosas perdidas por el encarcelamiento=las pasiones amorosas perdidas por el encarcelamiento que luego será salvadas por la voz del amado=] la salvación de la voz del amado.

Originado: y mi llanto prendió por vez primera coronas de esperanza por el techo [=y prendo por vez primera la esperanza= la esperanza que da la voz del amado=] la salvación de la voz del amado.

Proceso Y: pino de luz por el espacio estrecho cantó sin alborada y sementera [=pino encarcelado por el espacio estrecho despojado de la vitalidad= las pasiones amorosas perdidas por el encarcelamiento=las pasiones amorosas perdidas por el encarcelamiento que luego será salvadas por la voz del amado=] la salvación de la voz del amado [= la esperanza que da la voz del amado= y prendo por vez primera la esperanza=] y mi llanto prendió por vez primera coronas de esperanza por el techo.

La mala lectura que Lorca realiza en el originador es obvia: las descripciones del encerramiento del pino en la cabina era unas imágenes mortíferas, estériles y negativas, no obstante, Lorca añade luego la idea de la voz de su amado como la salvación, lo cual motiva la incongruencia emotiva, por eso, este símbolo no es sino una inconexión.

Dulce y lejana voz por mí vertida.

---

<sup>332</sup> Newton, C., “Los paisajes del amor: iconos centrales en los ‘Sonetos’ de Lorca”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 11(1), 1986, p.151.

<sup>333</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.146.

Dulce y lejana voz por mí gustada.

Lejana y dulce voz amortecida.

Lejana como oscura corza herida.

Dulce como un sollozo en la nevada.

¡Lejana y dulce en tuétano metida<sup>334</sup>!

El primer terceto del poema en cuestión es una conexión débil, su simbología sólo estriba en los pasados participios “vertido” y “gustados”, que identifican la voz como el agua o algo gustable. El segundo, sin embargo, no tiene ninguna simbología. Las dos identificaciones con nexos “como” no son autonomías, pues no tienen incongruencia emotiva.

#### **2.4.4 El poeta pregunta a su amor por la «Ciudad Encantada» de Cuenca**

¿Te gustó la ciudad que gota a gota

labró el agua en el centro de los pinos?

¿Viste sueños y rostros y caminos

y muros de dolor que el aire azota?

¿Viste la grieta azul de luna rota

que el Júcar moja de cristal y trinos?

¿Han besado tus dedos los espinos

que coronan de amor piedra remota<sup>335</sup>?

---

<sup>334</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.630.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p.631.

Sobre el primer dístico del primer cuarteto, Candelas Newton piensa que los pinos y el agua son imágenes relacionadas con el amor, la vitalidad y la poesía<sup>336</sup>. No obstante, parece que, en la mayoría de los casos, el agua es un símbolo que se vincula más con la muerte. Además, si consideramos esta estrofa con la teoría de Carlos Bousoño, el primer dístico es el originador del segundo, entonces, ambas partes tienen que compartir una emoción simbólica o un simbolizado común, pero palmariamente, si consideramos el agua como algo vital, contradiciendo con la mayoría de la poesía lorquiana, contradiríamos asimismo con el originado, pues obviamente las imágenes “sueños, rostros, caminos, muros, dolor, aire y azote” no son positivas, ni menos amorosas. Por eso creemos que el agua no es desigual que las aguas demás que surgen en la poesía lorquiana. Los pinos tampoco son imágenes positivas. En este caso, la idea de Garlinger sería menos chocante: “The verse ‘¿Te gustó la ciudad que gota a gota / labró el agua en el centro de los pinos?’ is a clear allusion to the fact that the city of Cuenca was formed by water stripping the limestone rock for centuries.”<sup>337</sup> Y los pinos dan una sensación de lo inmortal, de lo duradero, ya que, son los únicos testigos de todo el proceso erosivo. La noción de lo erosivo o lo lesivo es casi omnipresente en los dos cuartetos. En el segundo dístico de la primera estrofa, los sueños, rostros, caminos y muros son doloridos porque el aire los azota. Por su parte, en el segundo cuarteto, la luna reflejada en el Júcar es rota por el agua corriente, y los dedos del amado son lesionados por los espinos. Aquí se da otro ejemplo de la idea del “amor destructivo” que hemos visto anteriormente, pero creemos que la noción del amor sólo aparece en el segundo cuarteto, pues en el primero no sale ninguna imagen vinculada con ella, es razonable creer que se trate de una conexión, todo relacionado con la idea de lo erosivo y lo lesivo. Por lo que atañe a la segunda estrofa, tenemos que revisarla a través de las siguientes ecuaciones para ver si hay “mala lectura” en el originador:

---

<sup>336</sup> Newton, C., 1986, *op. cit.*, p.146.

<sup>337</sup> Garlinger, P. P., *op. cit.*, pp.721-722.

Originador: viste la grieta azul de luna rota que el Júcar moja de cristal y trinos [= el reflejo roto de la luna en el río=la rotura de la luna= lo roto= lo destructivo=] el amor destructivo.

Originado: Han basado tus dedos los espinos que coronan de amor piedra remota [= la lesión causada por el amor semejante a la piedra remota= la lesión causada por el amor=] el amor destructivo.

Proceso Y: viste la grieta azul de luna rota que el Júcar moja de cristal y trinos [= el reflejo roto de la luna en el río=la rotura de la luna= lo roto= lo destructivo=] el amor destructivo [=la lesión causada por el amor= la lesión causada por el amor semejante a la piedra remota=] Han basado tus dedos los espinos que coronan de amor piedra remota.

Creemos que este símbolo sea una inconexión, la idea del amor como destrucción aparece de nuevo, es la marca palmaria de la incongruencia emotiva.

¿Te acordaste de mí cuando subías  
al silencio que sufre la serpiente  
prisionera de grillos y de umbrías?

¿No viste por el aire transparente  
una dalia de penas y alegrías  
que te mandó mi corazón caliente<sup>338</sup>?

Los grillos del primer terceto representan poderes que restringen la salida de las pasiones, y las umbrías dan sensación de lo tenebroso y lo lúgubre, consiguientemente, la muerte. La serpiente es una imagen frecuentadora de la poesía lorquiana. Principalmente tiene tres connotaciones (entre otras connotaciones): 1. el victimario, el

---

<sup>338</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.631.

devorador; 2. la víctima, lo restringido, lo frágil, la tristeza o la melancolía; 3. la circularidad, lo enroscado, la infinitud y la omnipresencia. Ya que es aparente que en este caso la serpiente no puede ser el primero, por eso, a continuación, nos limitamos a proponer algunos ejemplos del segundo y el tercer significado.

La víctima:

En *Momentos del jardín*, las serpientes aparecen yuxtapuestas con los pájaros, quizás como lo opuesto de éstos. Ya que los pájaros son símbolos de la libertad, tal vez las serpientes sean emblemas de lo encerrado, lo restringido:

Yo visir de una rara  
Golconda de luceros,  
  
calmo la sed de perlas  
que tiene el agua y doy  
  
pájaros y serpientes  
a las ramas flotantes<sup>339</sup>.

El contraste del pájaro-serpiente aparece asimismo en otro poema de la misma serie:

Cada número guarda  
Pájaro o serpiente<sup>340</sup>.

En *Reyerta de Romancero gitano*, la serpiente es un gemido de la sangre:

Sangre resbalada gime

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.291.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p.296.

muda canción de serpiente<sup>341</sup>.

En *Oda a Walt Whitman*, la muchedumbre triste que se despeñan en la barba de Whitman es identificada con los gatos y las serpientes:

¡También ése! ¡También! Y se despeñan  
sobre tu barba luminosa y casta  
rubios del norte, negros de la arena  
muchedumbre de gritos y ademanes,  
como los gatos y como las serpientes,  
los maricas, Walt Whitman, los maricas.  
turbios de lágrimas, carne para fusta,  
bota o mordisco de los domadores<sup>342</sup>.

En *Cuerpo presente*, la serpiente es la víctima del espanto:

Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,  
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:  
aquí no quiero más que los ojos redondos  
para ver ese cuerpo sin posible descanso<sup>343</sup>.

La circularidad:

En *Initium*, la serpiente es asociada con los espejos apedazados, otro símbolo de la infinitud:

La serpiente

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p.419.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.565.

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.623.

partió el espejo  
en mil pedazos<sup>344</sup>.....

En *Balada del caracol negro*, la serpiente aparece junto con imágenes circulares como el río, las coronas, el tronco, las nubes redondas y el caracol en el título:

El río traía  
coronas de viento  
y una gran serpiente  
desde un tronco viejo  
miraba las nubes  
redondas del cielo<sup>345</sup>.

En el poema suelto *Las serpientes*, Lorca habla de la omnipresencia de dichos animales<sup>346</sup>.

Así como muchas imágenes de forma circular y de la capacidad innata de engullirse a sí mismo, la serpiente tiene con mucha frecuencia el sentido de lo infinito y lo omnipresente. Tal sentido proviene de la imagen del uróboro, emblema famoso de la circulación universal.

En el presente terceto, la serpiente es obviamente una víctima de los grillos (la restricción) y las umbrías (la esterilidad y la muerte), si tenemos en cuenta su connotación de lo infinito y lo circular, quizás, lo que se cuenta en esta escena es una circulación incesantemente que ocurre en la restricción y la esterilidad, impidiéndole que salga.

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.194.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.265.

<sup>346</sup> Este poema es muy largo, entonces no lo exponemos en el cuerpo del trabajo. Si está interesado, por favor véase *Ibid.*, pp.662-663.

Ahora pasemos al análisis del siguiente terceto. Díez de Revenga enuncia que las apariciones anteriores de las dalias en la poesía lorquiana llevan sentidos negativos<sup>347</sup>. En *San Gabriel*, las dalias son vinculadas con el aire, son tan frágiles que se rompiesen por los zapatos del bello niño: “sus zapatos de charol/ rompen las dalias del aire”<sup>348</sup>; en *Thamar y Amnón*, el coral compuesto por rosas y dalias es transitorio: “o descubre transitorio/ coral de rosas y dalias”<sup>349</sup>; en *Ciudad sin sueño*, las dalias son muertas al filo de la nieve: “nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda / o subimos al filo de la nieve con el coro de las dalias muertas”<sup>350</sup>; en el soneto [*Yo sé que mi perfil será tranquilo*], las dalias son doloridas por limitarse por las normas oprimidas: “libre signo de normas oprimidas/ seré, en el cuello de la yerta rama/ y en el sinfin de dalias doloridas”<sup>351</sup>. De modo general, podemos apreciar que la dalia es una imagen parecida a la de la serpiente, pues ambas son la representación de lo frágil y lo dolorido, es decir, una víctima. La transparencia del aire da impresión de la circulación libre, es decir, falta de impedimento. Quizás la dalia de penas y alegrías es el símbolo del amor, pero este amor es muy frágil y dolorido, por eso es “de pena”, y la alegría hace referencia a los regocijos que el amor trae a los amantes.

¿Cómo una serpiente encerrada en la circulación infinita que sufre incesantemente la restricción y la esterilidad se asocia con el amor frágil que conlleva el regocijo y el sufrimiento? Quizás, para Lorca, la restricción y la esterilidad no es el final del amor. Si el amado se acuerda de él, el amor es feliz, aunque también penoso. Los recuerdos, en este caso, sirven como un consuelo para el amado sufriente. Aquí proponemos las ecuaciones para clarificar este proceso:

Originador: te acordaste de mí cuando subías al silencio que sufre la serpiente prisionera de grillos y de umbrías [= recuerdos amorosos en el sufrimiento eternal por

---

<sup>347</sup> Díez de Revenga, J. F., *op. cit.*, p.112.

<sup>348</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.431.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p.453.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p.532.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.638.

la restricción y la esterilidad= recuerdos amorosos que mejoran el sufrimiento eterno por la restricción y la esterilidad= la mejora por los recuerdos amorosos del sufrimiento eterno por la restricción y la esterilidad= la mejora por los recuerdos amorosos= los recuerdos amorosos=] el amor.

Originado: no viste por el aire transparente una dalia de penas y alegrías que te mandó mi corazón caliente [=el amor de penas y alegrías=] el amor.

Proceso Y: te acordaste de mí cuando subías al silencio que sufre la serpiente prisionera de grillos y de umbrías [= recuerdos amorosos en el sufrimiento eterno por la restricción y la esterilidad= recuerdos amorosos que mejoran el sufrimiento eterno por la restricción y la esterilidad= la mejora por los recuerdos amorosos del sufrimiento eterno por la restricción y la esterilidad= la mejora por los recuerdos amorosos= los recuerdos amorosos=] el amor [=el amor de penas y alegrías=] no viste por el aire transparente una dalia de penas y alegrías que te mandó mi corazón caliente.

Este símbolo es una conexión. Aunque en el originador se narra una escena siniestra y negativa, su tono es tan cariñoso como el del originado. Por eso, consideramos que la concordancia de los tonos ya revela la congruencia emotiva.

#### **2.4.5 Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma**

Este pichón del Turia que te mando,  
de dulces ojos y de blanca pluma,  
sobre laurel de Grecia vierte y suma  
llama lenta de amor do estoy parando<sup>352</sup>.

---

<sup>352</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.631.

El “pichón del Turia” que aparece en la primera estrofa deriva de lo que sucedió en la realidad: el día siguiente de la lectura de *Doña Rosita*, Juan Gil-Alberto le mandó a Lorca un pichón en la jaula que acababa de comprar en el mercado de la plaza Redonda, y unos meses después, se sorprendió porque Luis Cernuda le enteró de la composición del presente poema, en el que Lorca habla de su regalo insólito<sup>353</sup>. Dicho pichón es un testigo del amor. Es dulce y puro. Emite el fuego del amor. En lo concerniente al laurel, es el segundo caso en el que Lorca eslabona el laurel con las palomas que hemos visto en este análisis. La otra vez ha sido en la *Casida IX*. No obstante, en este caso el laurel es exento de la mala lectura que Lorca realiza en el otro poema, pues la paloma de este caso es tampoco vinculada con la oscuridad y la muerte. Por eso, este laurel que presenciamos ahora es absolutamente el emblema de la victoria y la vitalidad, como lo que suele ser. Ya que, todas las imágenes tienen que ver con la dulzura y la pureza de la paloma, es razonable que tomamos este símbolo como una conexión.

Su cándida virtud, su cuello blando,  
en lirio doble de caliente espuma,  
con un temblor de escarcha, perla y bruma  
la ausencia de tu boca está marcando<sup>354</sup>.

Aunque hemos visto en nuestra investigación lirios que aparecen como imágenes vinculadas con la muerte, pero no cabe duda de que el lirio que aparece en la segunda estrofa no es sino una imagen asociada con la candidez y dulzura que encarna la paloma. La perla y la bruma aparecen juntos en el poema *Venus de Suites*, posiblemente creado basado en algún cuadro sobre el nacimiento de Venus:

Efectivamente  
tienes dos grandes senos

---

<sup>353</sup> Gibson, I., *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011, p.1042.

<sup>354</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, pp.631-632.

y un collar de perlas  
en el cuello.

Un infante de bruma  
te sostiene el espejo<sup>355</sup>.

Si tenemos en cuenta el hecho de que Venus es la diosa de amor y símbolo de la belleza en la mitología romana, es razonable considerar que la paloma es tal vez un emblema del amor que el poeta siente por el amado. Este amor ha sufrido la frialdad (escarcha), y la muerte (bruma), por dichos motivos tiembla. En lo tocante a la perla, tal vez su palidez sea reminiscente a la esterilidad. Y todos estos sentimientos negativos son causados por la ausencia del amado.

Cuando Lorca empieza a identificar la paloma con su amor, lo primero que tiene en cuenta es sin duda la sinceridad y ardor que dicho amor atesora (su cándida virtud, su cuello blando, / en lirio doble de caliente espuma). No obstante, frente al fracaso amoroso que está padeciendo, se le va a ocurrir la idea de la frustración del amor (con un temblor de escarcha, perla y bruma/ la ausencia de tu boca está marcando). Para él, el amor es cándido y dulce, como la paloma, pero pasado poco tiempo sufrirá, por eso, cuando lee los primeros dos versos, lo que se le antoja no es la dulzura del amor, sino dicha frustración venidera o presente. Entonces, observamos que se da una mala lectura que es la causa de la incongruencia emotiva de esta estrofa, por la cual es plausible deducir que todo este símbolo no es sino una inconexión.

Pasa la mano sobre su blancura  
y verás qué nevada melodía  
esparce en copos sobre tu hermosura.

Así mi corazón de noche y día,  
preso en la cárcel del amor oscura,

---

<sup>355</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.208

llora sin verte su melancolía<sup>356</sup>.

Ahora pasemos a los últimos tercetos del soneto en cuestión. La nieve alude a lo estéril, lo afligido y lo mortal, y corresponde a la melancolía del autor por la ausencia del amado. Asimismo, la cárcel oscura alude al encerramiento del amor. Las pasiones son encarceladas, de ahí la frustración. Estos dos tercetos son respectivamente el originador y el originado del símbolo. La congruencia emotiva revela que todo el símbolo es una conexión.

#### **2.4.6 Noche del amor insomne**

Noche arriba los dos con luna llena,  
yo me puse a llorar y tú reías.  
Tu desdén era un dios, las quejas mías  
momentos y palomas en cadena<sup>357</sup>.

En el primer cuarteto, el autor no ha propuesto mucha simbología. Sólo presenta dos imágenes simbólicas: la luna llena y las palomas en cadena. La luna llena es, como de costumbre, un símbolo siniestro, que aquí alude al fracaso amoroso. Y las palomas, como pájaros, son emblemas de la libertad, y tal libertad ya está encerrada por la cadena. Quizás los últimos versos pueden constituir a una conexión, el originador es “tu desdén y las quejas mías”, y el originado es “momentos y palomas en cadena”.

Noche abajo los dos. Cristal de pena,  
llorabas tú por hondas lejanías.  
Mi dolor era un grupo de agonías

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.632.

<sup>357</sup> *Ibid.*

sobre tu débil corazón de arena<sup>358</sup>.

Sobre el cristal de pena del segundo cuarteto, cabe subrayar lo inerte, lo mortal y la falta de vitalidad de dicha materia que hemos divisado en *La cogida y la muerte*. Es la encarnación de la frustración amorosa que el autor siente, o la frialdad o indiferencia que el amado demuestra por el amor del autor. El amado empieza a llorar, quizás por algunas querellas entre amantes. Se puede percibir que el amado, con el llanto, anda cada vez más distante del autor (la distancia del corazón). Finalmente, su corazón se convierte en un desierto, causándole dolor al poeta, por la frustración amorosa. El tema de dicha frustración es bastante notable en esta estrofa, entonces es una conexión.

La aurora nos unió sobre la cama  
las bocas puestas sobre el chorro helado  
de una sangre sin fin que se derrama.

Y el sol entró por el balcón cerrado  
y el coral de la vida abrió su rama  
sobre mi corazón amortajado<sup>359</sup>.

En los dos tercetos, no pueden dormir hasta la aurora. El rojo de la aurora hace eco en el chorro de la sangre y el coral, junto con el corazón amortajado, son revelaciones de la frustración amorosa que el autor padece después del abandono del amado. Podemos conjeturar la conexión emotiva del primer terceto, ya que casi todas las imágenes son vinculadas con la idea de la frustración amorosa. En lo tocante al segundo terceto, el sol es el símbolo de la vida y produce el coral de la vida, el cual es una metáfora del chorro de sangre derramada en el suelo, aunque aparente llena de vitalidad, pero en pronto muere. Veamos las ecuaciones:

---

<sup>358</sup> *Ibid.*

<sup>359</sup> *Ibid.*

Originador: el sol entró por el balcón [= la vida entró por el balcón= la vida entró por el balcón, pero dentro de nada se muere=] la vida que dentro de nada se muere.

Originado: el coral de la vida abrió su rama sobre mi corazón amortajado [=la sangre derramada al suelo sobre el corazón moribundo del poeta= la vida del que dentro de nada muere=] la vida que dentro de nada se muere.

Proceso Y: Originador: el sol entró por el balcón [= la vida entró por el balcón= la vida entró por el balcón, pero dentro de nada se muere=] la vida que dentro de nada se muere [=la vida del que dentro de nada muere= la sangre derramada al suelo sobre el corazón moribundo del poeta=] el coral de la vida abrió su rama sobre mi corazón amortajado.

Concluimos que, sin lugar a dudas, este poema corresponde a una inconexión. El autor no piensa que la entrada del sol es una vida, sino lo considera como una vida fugaz, una vida moribunda, de ahí la mala lectura.

## **2.5 Los poemas sueltos o poesía varía**

Aparte de los cuatro poemarios que hemos realizado análisis, durante el período de 1930-1936, Lorca escribe también varios poemas sueltos que creemos que tienen asimismo valor de investigación.

### **2.5.1 A Mercedes en su vuelo**

Esta obra fue escrita en 1936 para rendir pésame de la muerte de la hija de los condes Yebes. No cabe duda de que se incluye en el conjunto de nuestros objetos de investigación.

Una viola de luz yerta y helada  
eres ya por las rocas de la altura.  
Una voz sin garganta, voz oscura  
que suena en todo sin sonar en nada<sup>360</sup>.

En la primera estrofa, la luz es yerta y helada. Ambos adjetivos son bien vistos ya en los poemas sobredichos. Estos adjetivos son frecuentemente utilizados para modificar a las imágenes relativas con la muerte. Por tal razón, la luz de este caso es mortífera. Las rocas de la altura quizás es la metonimia del cielo o el paraíso. Además, la inercia de las rocas también evoca lo estéril, lo frustrado o lo melancólico de la muerte. La garganta aparece constantemente como una imagen negativa, y según José Manuel Trabado Cabado, es un símbolo que alude a la frustración del amor<sup>361</sup>. Ya que la protagonista es una niña, en ningún caso este poema puede comprometer al tema amoroso, pero la frustración es cierta. Quizás la voz que presenciamos en esta estrofa es la encarnación de la muerte, así como la “luz yerta y helada” que hemos visto anteriormente, por eso suena en todo (deja su influencia en todo el mundo), sin sonar en nada (existe sin que nadie perciba su existencia). La atmósfera mortífera es bastante aparente en el presente cuarteto, lo cual revela la congruencia emotiva de éste y de ahí la deducción de la conexión de él.

Tu pensamiento es nieve resbalada  
en la gloria sin fin de la blancura.  
Tu perfil es perenne quemadura.  
Tu corazón paloma desatada<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.640.

<sup>361</sup> Trabado Cabado, J. M., *op. cit.*, pp.338-339.

<sup>362</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.640.

La segunda estrofa es compuesta por tres identificaciones que empiezan por la palabra “tu”. Sólo la segunda identificación es autonomía. Cada dos identificaciones se juntan y forman un simbolismo, por eso en esta estrofa existen dos simbolismos. La nieve de aquí es como la que vemos el poema sobre la tumba de Herrera y Reissig. Es una nieve positiva, pero no referente a la sabiduría, sino a la pureza, y la virginidad, así como la blancura, y la paloma desatada. Ésta igualmente puede connotar el significado de la fantasía infantil. En cuanto a la quemadura, nos recuerda el siguiente discurso de Lorca en *Panorama ciego de Nueva York*:

Todos comprenden el dolor que se relaciona con la muerte,  
pero el verdadero dolor no está presente en el espíritu.  
No está en el aire, ni en nuestra vida  
ni en estas terrazas llenas de humo.  
El verdadero dolor que mantiene despiertas las cosas  
es una pequeña quemadura infinita  
en los ojos inocentes de los otros sistemas<sup>363</sup>.

Decir “los otros sistemas” equivale a decir “los demás”. En este discurso, Lorca propone su idea de que el dolor verdadero de la muerte es una quemadura que despierta perennemente a todo el mundo. Quizás sea la angustia existencial causada por presenciar la muerte ajena. Por eso, presumimos que, en el verso correspondido, Lorca está exprimiendo la angustia existencial que le agreda a la hora de divisar la muerte de Mercedes. Ahora, si nos fijamos en el contexto, casi todo el resto del cuarteto habla de la inocencia, la pureza y la belleza de la niña, por lo cual pensamos que la angustia y el dolor es causado por presenciar la destrucción de lo inocente, lo puro y lo bello. Lu Xun, uno de los escritores más importantes de China, diserta en una obra suya que 悲剧将人生的有价值的东西毁灭给人看 (tragedy shows how what is worthwhile in life

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p.534.

is shattered<sup>364</sup>). En nuestra opinión, la quemadura que Lorca siente equivale a la destrucción de una cosa preciosa (la belleza y la pureza de la niña). A continuación, propondremos las ecuaciones de los dos símbolos de esta estrofa para justificar su clasificación de simbolismo:

Originador 1: tu pensamiento es nieve resbalada en la gloria sin fin de la blanca  
[=la pureza del pensamiento de la niña muerta= la pureza de la niña muerta= la pureza destruida=] la destrucción de lo bello.

Originado 1: tu perfil es perenne quemadura [=la angustia existencial causada por presenciar la muerte ajena= la angustia existencial causada por presenciar la destrucción de la belleza= la belleza destruida=] la destrucción de lo bello.

Proceso Y 1: tu pensamiento es nieve resbalada en la gloria sin fin de la blanca  
[=la pureza del pensamiento de la niña muerta= la pureza de la niña muerta= la pureza destruida=] la destrucción de lo bello [= la belleza destruida= la angustia existencial causada por presenciar la destrucción de la belleza= la angustia existencial causada por presenciar la muerte ajena=] tu perfil es perenne quemadura.

Originador 2: tu perfil es perenne quemadura [=la angustia existencial causada por presenciar la muerte ajena= la angustia existencial causada por presenciar la destrucción de la belleza= la belleza destruida=] la belleza.

Originado 2: tu corazón paloma desatada [=la pureza y la fantasía infantil de la niña= la pureza y la fantasía infantil=] la belleza.

---

<sup>364</sup> Lu, X., *Selected Works*, trans. X. Yang and G. Yang, Beijing, Foreign Languages Press, 1980, p.116.

Proceso Y 2: tu perfil es perenne quemadura [=la angustia existencial causada por presenciar la muerte ajena= la angustia existencial causada por presenciar la destrucción de la belleza= la belleza destruida=] la belleza [=la pureza y la fantasía infantil= la pureza y la fantasía infantil de la niña] tu corazón paloma desatada.

El originador 1 es una descripción de la pureza de la niña muerta, pero la mente de Lorca no se ha fijado en ella, sino en la noción de la muerte, e interpretando la pureza de la niña muerta como la representación de la destrucción de lo bello, de ahí la inconexión emotiva. Asimismo, el originador 2 es una reseña de la destrucción de la muerte, no obstante, Lorca se ha concentrado en la belleza de la niña, por eso, podemos ver que en el originado 2, la idea de Lorca ha vuelto al concepto de “la belleza”, lo cual ocasiona la incongruencia emotiva. Por lo tanto, en este cuarteto hay dos inconexiones.

Canta ya por el aire sin cadena  
la matinal, fragante melodía,  
monte de luz y llaga de azucena.

Que nosotros aquí de noche y día  
haremos en la esquina de la pena  
una guirnalda de melancolía<sup>365</sup>.

El canto sin cadena por el aire con la bella melodía del primer terceto es la continuación de la identificación de la niña con la paloma desatada. Es una demostración de la libertad, la fantasía infantil y la pureza. Posteriormente, en el tercer verso aparece la imagen “luz”, pero esta vez no como símbolo letal, sino como el emblema de la “iluminación”. La azucena es la pureza de la niña, inclusive, podemos identificar la azucena con la niña, y la muerte es la llaga de la azucena, mortal, pero no desapoderándola de su pureza y belleza. Parece que este terceto engloba un originador

---

<sup>365</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.640.

y dos originados. El originador es el “canto por el aire sin cadena de melodía bella” y los dos originados son “monte de luz” y “llaga de azucena”. En cuanto a las ecuaciones de la relación entre ellos, las describiremos de la siguiente manera:

Originador 1: Canta ya por el aire sin cadena la matinal, fragante melodía [= canto libre, la pureza y la belleza de la niña muerta=] la libertad, la pureza y la belleza de la niña muerta.

Originado 1: monte de luz [= iluminación en la naturaleza=] la libertad, la pureza y la belleza de la niña muerta.

Proceso Y 1: Canta ya por el aire sin cadena la matinal, fragante melodía [= canto libre, la pureza y la belleza de la niña muerta=] la libertad, la pureza y la belleza de la niña muerta [=iluminación en la naturaleza=] monte de luz.

Originador 2: Canta ya por el aire sin cadena la matinal, fragante melodía [= canto libre, la pureza y la belleza de la niña muerta= la libertad, la pureza y la belleza de la niña muerta= la libertad, la pureza y la belleza destruida por la muerte=] la destrucción de la muerte.

Originado 2: llaga de azucena [=la pureza destruida por la muerte=] la destrucción de la muerte.

Proceso Y 2: Canta ya por el aire sin cadena la matinal, fragante melodía [= canto libre, la pureza y la belleza de la niña muerta= la libertad, la pureza y la belleza de la niña muerta= la libertad, la pureza y la belleza destruida por la muerte=] la destrucción de la muerte [=la pureza destruida por la muerte=] llaga de azucena.

El proceso Y 1 es sin lugar a dudas una conexión, la congruencia emotiva es evidente. Mientras el proceso Y 2 es una inconexión, pues el originador trata de las virtudes de la niña muerta, pero en los ojos de Lorca, lo más importante es la destrucción de la muerte manifestada en él, por eso realiza una mala lectura, la cual motiva la incongruencia emotiva.

El último terceto ya no contiene ninguna simbología, pues no tiene nada irracional.

### 2.5.2 Versos en el nacimiento de Malva Marina Neruda

Este poema fue escrito en el año 1934, para celebrar en el nacimiento de Malva Marina Neruda en el 18 de agosto de 1934 (quizás fue escrito alrededor de esta fecha), hija de Pablo Neruda y su primera esposa Maria Antonieta Hagenaar<sup>366</sup>. Su localización temporal se halla dentro nuestro objeto de investigación.

Malva Marina, ¡quién pudiera verte  
delfín de amor sobre las viejas olas,  
cuando el vals de tu América destila  
veneno y sangre de mortal paloma<sup>367</sup>!

El delfín de la primera estrofa es uno de los mamíferos marinos más adorados universalmente, y a la sazón, Malva Marina había franqueado el Atlántico para acudir a España (aunque Malva Marina nació en Madrid)<sup>368</sup>, de ahí tal identificación (es razonable, por eso, no es autonomía). El segundo dístico del cuarteto, obviamente, engloban imágenes siniestras (vals, veneno, sangre, mortal paloma). El vals nos evoca el vals de muerte y de coñac de *Pequeño vals vienés*<sup>369</sup>, y el *Vals en las ramas*, pieza

---

<sup>366</sup> García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.970.

<sup>367</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.643.

<sup>368</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.311.

<sup>369</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.568.

que contiene igualmente muchas imágenes mortales<sup>370</sup>. El veneno y sangre que destila América de mortal paloma, según García-Posada, se trata de una alusión a la Guerra de Chaco<sup>371</sup>. Por tal razón, conjeturamos que la mortal paloma es realmente la paloma muerta, porque la paloma es el símbolo de la paz, y la guerra es su muerte. Tenemos que revisar la clasificación del presente símbolo mediante las ecuaciones:

Originador: Malva Marina, ¡quién pudiera verte, delfín de amor sobre las viejas olas [= el viaje de la niña adorable por el Atlántico de América a España= el viaje de América a España= el viaje de América en guerra a España=] América en guerra.

Originado: cuando el vals de tu América destila veneno y sangre de mortal paloma [=cuando América está llena de muerte, la paz es quebrantada=] América en guerra.

Proceso Y: Malva Marina, ¡quién pudiera verte, delfín de amor sobre las viejas olas [= el viaje de la niña adorable por el Atlántico de América a España= el viaje de América a España= el viaje de América en guerra a España=] América en guerra [=cuando América está llena de muerte, la paz es quebrantada=] cuando el vals de tu América destila veneno y sangre de mortal paloma.

Creemos que el presente símbolo corresponde a una inconexión, porque en el primer dístico, la descripción que realiza Lorca es la de la dulzura y amabilidad de la niña, pero muy pronto se empieza a fijar en la guerra que está aconteciendo en América, el punto de partida de su viaje, y drásticamente, la escena se torna siniestra. Por tal razón, podemos ver la incongruencia emotiva que existe entre el originador y el originado. Es una inconexión.

---

<sup>370</sup> Véase *Ibid.*, pp.570-571.

<sup>371</sup> García-Posada, M., "Malva Marina", *ABC*, 12 de julio, 1984, p.3. Citado por Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.311.

¡Quién pudiera quebrar los pies oscuros  
de la noche que ladra por las rocas  
y detener al aire inmenso y triste  
que lleva dalias y devuelve sombra<sup>372</sup>!

Anderson dice que la segunda estrofa es “otra imagen del mar amenazador”<sup>373</sup>, pero también puede ser el tiempo amenazador, quizás ambos. El mar o el tiempo son ambos capaces de erosionar la piedra y, otrosí, entrambos llevan lo bello y devuelven lo mortífero o lo siniestro. Es una conexión bastante patente.

El Elefante blanco está pensando  
si te dará una espada o una rosa;  
Java, llamas de acero y mano verde,  
el mar de Chile, vales y coronas<sup>374</sup>.

Al principio de la tercera estrofa, el poeta hace referencia a los cuentos infantiles<sup>375</sup>, quizás las imágenes del segundo dístico son también concernientes. La espada representa la muerte que pudiera dar el Elefante blanco (¿la naturaleza?), y la rosa, la vida y el amor. Java porque su madre Maria Antonieta Hagenaar es criollo local de dicha isla<sup>376</sup>, Chile es referente a la patria de su padre. Los vales son representaciones de la América para Lorca, en muchos poemas han salido junto con dicha tierra, y las coronas porque Pablo Neruda era a la sazón un poeta laureado. Los vales y las coronas son relacionados con la espada, porque son ambas imágenes vinculadas con la muerte. Y las llamas de acero y mano verde son eslabonadas con la vitalidad, entonces la rosa. Intuimos que la comparación de sendos países refleja la opinión de Lorca sobre estas

---

<sup>372</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.643.

<sup>373</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.311.

<sup>374</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.643.

<sup>375</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.312.

<sup>376</sup> García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.970.

tierras. Otra posibilidad es que la espada sea el emblema de la valentía, y valeses y coronas sean ambos de la misma simbología. Pero sea como sea, creemos que cada una imagen de los regalos del Elefante es correspondiente a las imágenes de cada uno de los últimos versos, y creemos que la emoción que connotan los originadores son concordantes con la de los originados (espada-valeses y coronas; rosa-llamas de acero y mano verde). Entonces corresponde a una conexión.

Niñita de Madrid, Malva Marina,  
no quiero darte flor ni caracola;  
ramo de sal y amor, celeste lumbre,  
pongo pensando en ti sobre tu boca<sup>377</sup>.

La flor y la caracola de la última estrofa reflejan los dos nombres de la niña (malva es una flor, mientras caracola es un tipo de animal marino)<sup>378</sup>, ya que son cosas que ya se tiene en su nombre, y son regalos convencionales<sup>379</sup>, no quiere darlos. En cambio, prefiere darla la sabiduría o la inteligencia (la sal), el amor y el espíritu santo (celeste lumbre), las virtudes más superiores de los seres humanos. En esta estrofa, la simbología connota una emoción conforme, por eso consideramos que se trata de una conexión.

---

<sup>377</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.644.

<sup>378</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.312.

<sup>379</sup> *Ibid.*

### 3. Análisis de los datos.

#### 3.1 Las tablas de los datos recabados

En esta sección, voy a proponer los poemas, según su fecha de escritura y de manera cronológica, en unas tablas clasificadas por los años, exponiendo juntamente la cantidad de las conexiones, las autonomías y las inconexiones que ostentan. La falta de datos precisos sobre la fecha de creación es el problema que sufren muchos de nuestros objetos, por eso, nuestras tablas cronológicas van a ser muy rudimentarias, sólo sirven para que los lectores se enteren de la localización temporal de los poemas analizados. Hay que tener en cuenta que los tiempos que proponemos son resultados de la hipótesis de algunos lorquistas importantes, pudiera haber problemas, aunque por falta de pruebas fehacientes, los problemas ya no se pueden ver con claridad. Hemos preferido proponer la tabla según el tiempo de creación conjeturado por los investigadores en vez de su primera publicación porque hay muchos nuestros objetos fueron inéditos en la vida de Lorca, no podemos asegurar que los objetos inéditos no fueran escritos con anterioridad que los publicados en la vida y, además, puede haber un abismo colosal entre la fecha de escritura y la fecha de publicación. Por añadidura, creemos que, con el transcurso del tiempo, el cambio de la proporción de las inconexiones marcaría una tendencia, y una vez sigamos esta tendencia, podemos saber cuál es la proporción que se suele tener en un cierto año, y de ahí que podamos inferir si la localización del poema en cuestión es razonable o dubitativa. Después de la cronología, entablaremos un análisis breve sobre el cambio de la proporción de las inconexiones en los objetos (si es que hay), y también otros cambios que pudieran suceder con el tiempo.

Previo a este trabajo, cabe mencionar nuestra decisión sobre la *Gacela primera*, pieza más polémica a propósito de su localización temporal entre los objetos de nuestra investigación. Después del análisis textual, nos aseguramos de que la mayor parte de los símbolos de esta obra son inconexiones, lo que quiere decir que esta obra es casi totalmente surrealista. En cierto modo, podemos decir que es aún más surrealista que

algunas piezas de *Poeta en Nueva York*, cuyo surrealismo ha sido muy cuestionado por algunos investigadores. Dentro de los datos que generan controversia es que dicha obra no pudo ser escrita en el año 1934, como sugiere Anderson<sup>380</sup>, porque ya hemos visto que en los poemas del año 1934, la proporción de las inconexiones han sido muy reducidas en comparación con la *Gacela primera*; ni mucho menos en el año 1935, como lo que diserta García-Posada<sup>381</sup>, ya que, hemos visto muchos poemas escritos en este año, ninguno de ellos son surrealista, y las inconexiones se reducen considerablemente, incluso mucho menos que en el resto de los poemas de otros años. Sólo se puede crear un poema tan surrealista cuando se está muy impregnado de un entorno artístico del surrealismo. Y si tuviéramos que mencionar que en la vida de Lorca hay un período surrealista, diríamos que únicamente fue el periodo comprendido entre 1925-1927, cuando Lorca tenía mucho contacto con Luis Buñuel y Dalí<sup>382</sup>. Es seguro que este poema tiene que escribirse en el año 1927, como se revela en las referencias que proponemos en la parte correspondida de este trabajo. Aparte no hay que olvidar, que al año siguiente, Lorca publica *Oda a Salvador Dalí*, lo cual sugiere que está fuera del ámbito temporal de nuestros objetos de investigación. Por lo tanto, decidimos no incluir dicho poema en nuestra investigación estadística.

1931:

El título	Conexión	Autonomía	Inconexión	Total	Proporción de inconexiones
Gacela VI <sup>383</sup>	4	0	3	7	42.9%

<sup>380</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, p.56.

<sup>381</sup> García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.955.

<sup>382</sup> Higginbotham, V., *op. cit.*, pp.111-112.

<sup>383</sup> Anderson considera que este poema se trata de uno de los poemas de la serie *Poemas para los muertos* que Lorca planteaba a la sazón, junto con la Casida V y la Casida IX. Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.56, 61, 85-87.

Casida V <sup>384</sup>	2	4	1	7	14.3%
Casida IX <sup>385</sup>	2	2	2	6	33.3%
[A Vicente Huidobro]	2	0	0	2	0%
[Al dorso de una fotografía]	0	0	0	0	0%
A mi amiga María Teresa	1	0	0	1	0%
Aleluyas tiernas del Federico (Pirulino) a los amigos disgustados	0	0	0	0	0%

1932:

El título	Conexión	Autonomía	Inconexión	Total	Proporción de inconexiones
Madrigal â Cibdá de Santiago <sup>386</sup>	5	0	1(sospechoso) <sup>387</sup>	5	0%

<sup>384</sup> El borrador de Casida V es fechado el 21 de agosto de 1931. Véase García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.957.

<sup>385</sup> Igual que Gacela VI, uno de los poemas de la susodicha serie. Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.58, 85-87.

<sup>386</sup> Según Pérez Rodríguez, el apógrafo conservado es una copia en limpia, lo cual sugiere que hubo que existir otros apógrafos anteriores con menos avance redaccional, por eso Andrew Anderson sugiere que, con toda probabilidad, el texto había sido redactado antes del noviembre de 1932, cuando Lorca parte de Madrid rumbo a Lugo. Véase Pérez Rodríguez, L., *op. cit.*, p.165; Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, p.117.

<sup>387</sup> El último símbolo que hemos analizado de este poema lo hemos definido sospechosamente como una inconexión, aunque verdaderamente sería más probable que fuese una conexión. En la estadística final, nos decidimos a tomarlo como una conexión, a pesar de seguir proponiendo la hipótesis de la inconexión como una conclusión sospechosa.

1933:

El título	Conexión	Autonomía	Inconexión	Total	Proporción de inconexiones
Romaxe de Nosa Señora da Barca <sup>388</sup>	1	0	0	1	0%
Noiturnio de adoescente morto <sup>389</sup>	6	0	0	6	0%
Canción [Tan, tan]	1	0	0	1	0%

1934:

El título	Conexión	Autonomía	Inconexión	Total	Proporción de inconexiones
Gacela II <sup>390</sup>	3	3	0	6	0%

<sup>388</sup> Según Pérez Rodríguez, este poema fue copiado en el dorso de una invitación del embajador de Portugal para Lorca para concertar una cita con Julio Dantas, en el 9 de mayo de 1933. Por eso conjetura que este poema fue escrito alrededor de aquel entonces. Véase Pérez Rodríguez, L., *op. cit.*, pp.165-166. Pero Anderson diserta que el escrito al dorso de la invitación fue el *Noiturnio*, aunque no niega que este poema fuese redactado en el mismo año por tener las letras idénticas con el *Romaxe*. Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.118-119.

<sup>389</sup> Este poema fue inspirado por un acontecimiento en León: un mozo ahogado en el río Sil (Véase González Alegre, R., “Los *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca”, en *Poesía gallega contemporánea. Ensayo sobre literatura gallega*, Pontevedra, Huguin, 1954, p.206, citado por Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, p.118). Por eso, Anderson considera que este poema fue escrito en el año 1933. Además, Anderson menciona que este poema fue redactado en una carta del embajador de Portugal para acotar una cita con Julio Dantas en el 9 de mayo de 1933, a pesar de la contradicción de este discurso con el de Pérez Rodríguez, quien dice que el escrito en la carta fue *Romaxe*, ambos consideran que, por las letras semejantes, los dos poemas son creados en el mismo año. Véase Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.118-119.

<sup>390</sup> Anderson, en su obra, alegando al testimonio de García Gómez, piensa que por lo menos, hasta el septiembre de 1934, los poemas del *Diván* ya habían sido compuestos e integrados. Según dice

Gacela III <sup>391</sup>	4	0	0	4	0%
Gacela IV <sup>392</sup>	4	2	0	6	0%
Gacela V <sup>393</sup>	2	0	2	4	50%
Gacela VII <sup>394</sup>	4	2	0	6	0%
Gacela VIII <sup>395</sup>	3	0	2	5	40%
Gacela IX <sup>396</sup>	1	2	0	3	0%
Gacela X <sup>397</sup>	4	1	2	7	28.6%
Gacela XI <sup>398</sup>	4	0	0	4	0%
Casida primera <sup>399</sup>	4	0	2	6	33.3%

Anderson, García Gómez escribió su prólogo en el septiembre de 1934, y con posterioridad, en el octubre, el *Boletín de la Universidad de Granada* noticia que las “Gacelas de Tamarit” de Lorca ya están “en prensa”. Tal detalle es también citado por Belamich. Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.56, 90-91, 96-97; Belamich, A., *op. cit.*, pp.1583-1584.

<sup>391</sup> *Ibid.*

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> Anderson considera que, ya que los títulos originales de este poema, junto con los de la *Gacela I* y la *Casida VII* (aunque hemos opinado que el primero es escrito en el año 1927), son escritos al mismo tiempo que el texto, lo cual sugiere que, a la hora de redactar dichos textos, Lorca había ya concebido la idea de crear una colección de poemas árabes, la cual sería el futuro *Diván*, por lo tanto, estos poemas tienen que ser escritos en los meses junio, julio, agosto o septiembre de 1934. Véase *Ibid.*, pp.88-89.

<sup>394</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.56, 90-91, 96-97. Belamich, A., *op. cit.*, pp.1583-1584.

<sup>395</sup> Según lo fechado en un manuscrito al borde del *Conte Biancamano*, esta Gacela fue escrito en el 5 de abril de 1934. Véase García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.956.

<sup>396</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.56, 90-91, 96-97. Belamich, A., *op. cit.*, pp.1583-1584.

<sup>397</sup> Se encuentra en el mismo manuscrito que la Gacela VIII, por lo tanto, está fechado asimismo el 5 de abril de 1934. Véase García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.956.

<sup>398</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.56, 90-91, 96-97. Belamich, A., *op. cit.*, pp.1583-1584.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p.58, 90-91, 96-97.

Casida II <sup>400</sup>	5	0	0	5	0%
Casida III <sup>401</sup>	4	0	1	5	20%
Casida IV <sup>402</sup>	2	2	2	6	33.3%
Casida VI <sup>403</sup>	2	3	1	6	16.7%
Casida VII <sup>404</sup>	3	0	0	3	0%
Casida VIII <sup>405</sup>	6	0	0	6	0%
Gacela del mercado matutino <sup>406</sup>	5	0	2	7	28.6%
Cantiga do neno da tenda <sup>407</sup>	5	0	0	5	0%

<sup>400</sup> Igual que Gacela VIII y Gacela X. Véase García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.957.

<sup>401</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.58, 90-91, 96-97. Belamich, A., *op. cit.*, pp.1583-1584.

<sup>402</sup> *Ibid.*

<sup>403</sup> Igual que los tres poemas anteriores del manuscrito al borde del *Conte Biancamano*, aunque parece que haya una errata en la fecha. Véase García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, pp.957-958.

<sup>404</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.88-89.

<sup>405</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.58, 90-91, 96-97. Belamich, A., *op. cit.*, pp.1583-1584.

<sup>406</sup> La fecha de escritura de este poema es muy problemática. Belamich considera que tiene “bonnes raisons de situer en 1935” este poema como el último poema del poemario, lo cual es razonable, pero no justifica por qué el año 1935 en vez de 1934. Mientras Anderson opina que posiblemente Lorca quisiera descartar un poema para que el número de los poemas fuese veinte, después de la entrega del texto (otoño de 1934). Seguimos a Anderson. Belamich, A., *op. cit.*, pp.1583-1584, y 1595. Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, pp.91-92.

<sup>407</sup> Este poema fue inspirado por la estancia porteña. Marcilly dice que el viaje de Lorca a América del Sur era entre septiembre de 1933 hasta el fin de marzo de 1934, y Lorca llegó a Buenos Aires en el 13 de octubre de 1933, antes de Buenos Aires fue también a otros países (Uruguay, Brasil), Franco Grande y Landeira Yrago dicen que su barco iba directamente rumbo Buenos Aires, Marie Laffranque ofrece una fecha concreta: el fin de la estancia fue el 27 de marzo de 1934. Véase Marcilly, C., “Chronologie de Lorca”, *Europe*, 58(616), 1980; Franco Grande, J. L. y J. Landeira Yrago, “Cronología gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos”, *Grial*, 12(45), 1974; Laffranque,

Canzón de cuna <sup>408</sup>	5	0	1	6	16.7%
Danza da lúa en Santiago <sup>409</sup>	5	1	0	6	0%
La cogida y la muerte <sup>410</sup>	14	1	0	15	0%
La sangre derramada	8	9	3	20	15%
Cuerpo presente	12	3	0	15	0%
Alma ausente	6	0	0	6	0%
Versos en el nacimiento de Malva Marina Neruda	3	0	1	4	25%
Dos Normas	4	0	0	4	0%

1935:

El título	Conexión	Autonomía	Inconexión	Total	Proporción de inconexiones
-----------	----------	-----------	------------	-------	----------------------------

M., *Lorca*. Paris, Éditions Seghers, 1966. Sea como sea, cuando la carta a cuyo dorso se escribe el poema llega al despacho de Lorca, es decir 9 de noviembre de 1933, ya estaba en Buenos Aires. Es cuando volvió a España cuando encontró dicha carta y escribió este poema en ella. Por ende, Anderson y Pérez Rodríguez piensan que la fecha de escritura de este poema debería ser después de la llegada a España, es decir después del 27 de marzo de 1934. Véase Pérez Rodríguez, *op. cit.*, p.166; Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, p.120.

<sup>408</sup> Pérez Rodríguez piensa que, dado el hecho de que tanto la *Canzón de cuna* como el primer verso de la *Danza da lúa en Santiago* son de la misma letra con la que Lorca escribe *Cántiga*, tienen que ser del mismo año. Pérez Rodríguez, L., *op. cit.*, p.166.

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> El fallecimiento de Ignacio aconteció en el agosto de 1934, por eso, sin duda el *Llanto* fue escrito entre el verano y el otoño del mismo año. Véase García-Posada, M., 1996, *op. cit.*, p.960.

Soneto de la guirnalda de rosas <sup>411</sup>	4	0	0	4	0%
Soneto de la dulce queja	3	0	0	3	0%
Llagas de amor	1	7	0	8	0%
El poeta pide a su amor que le escriba	2	0	2	4	50%
El poeta dice la verdad	3	0	1	4	25%
El poeta habla por teléfono con el amor	1	0	1	2	50%
Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma	2	0	1	3	33.3%
[¡Ay voz secreta del amor oscuro!]	9	0	0	9	0%
El amor duerme en el pecho del poeta	3	0	0	3	0%
Noche del amor insomne	3	0	1	4	25%
Epitafio a Isaac Albéniz <sup>412</sup>	4	0	0	4	0%
[¡Oh cama de hotel!]	2	0	0	2	0%
[A Margarita Xirgu, con unas rosas]	3	0	0	3	0%

<sup>411</sup> Mario Hernández piensa que es muy probable que los sonetos de este poemario fuesen compuestos en el año 1935, en vez de entre 1935-1936. Hernández, M., 1984, *op. cit.*, p.194.

<sup>412</sup> Gibson, I., 2011, *op. cit.*, p.1056.

A Margarita	1	0	0	1	0%
[Con motivo del estreno de «Doña Rosita la soltera»]	0	0	0	0	0%

1936:

El título	Conexión	Autonomía	Inconexión	Total	Proporción de inconexiones
En la tumba sin nombre de Herrera y Reissig en el cementerio de Montevideo	4	0	0	4	0%
A Mercedes en su vuelo	2	1	3	6	50%
Canción de cuna para Mercedes muerta	3	0	0	3	0%
[A Joaquín Romero Murube]	0	0	0	0	0%

### 3.2 análisis breve sobre los datos recabados

Quedaría bastante sorprendente que después de *Poeta en Nueva York*, el surrealismo sigue siendo muy presente en la poesía lorquiana. Podemos encontrar las inconexiones en muchas obras, y pertenecen a casi todos los años excepto el año 1932 y 1933, pero esta excepción se debe a la cantidad sumamente reducida de los poemas conservados hasta hoy pertenecientes a estos dos años por razón desconocida.

Si nos fijamos en los datos del año 1931, descubrimos que, salvo los poemas sueltos, los que son obras lúdicas (casi no tienen simbología) de menos calidad (son casi todos dedicatorios o cumplidos que no revelan el estado emotivo verdadero del poeta), los tres poemas del *Diván* de este año son todos poemas que contienen elementos surrealistas (inconexiones). 1934 es el año más productivo de Lorca después de 1930. En este año, según nuestro conocimiento, hay 25 poemas englobados en nuestro análisis, y 11 de ellos comprenden inconexiones, por lo cual el año 1934 es asimismo el año en el que los poemas que tienen inconexiones tienen más presencia. 1935 es el segundo año en el que hay más poemas con presencia de inconexiones, hay 5 poemas de esta característica entre los 15. El tercero es el 1931 que acabamos de mencionar. Incluso, en 1936, el último año de Lorca, todavía podemos percatarnos de la presencia del surrealismo en la pieza “A Mercedes de su vuelo”. Pensábamos que la presencia de las inconexiones iba a ir reduciéndose considerablemente con el tiempo después de *Poeta en Nueva York*, lo cual sugiere que 1931 sería el año con más inconexiones, y ellas se presentarían cada año menos, hasta desvanecerse de la poesía lorquiana, pero la realidad es totalmente inversa: las inconexiones son aún más presentes en los tres últimos años, aunque la proporción de los poemas con inconexiones se está reduciendo relativamente con el tiempo (1931: 42.9%; 1934: 44%; 1935: 33.3%; 1936: 25%). Si quitamos los poemas sueltos, la proporción de los poemas con inconexiones va a variar de este modo: 1931 100%; 1934 43.5%; 1935 50%. Estas cifras corresponden a la proporción de

poemas con inconexiones de entre los poemas de más calidad de Lorca, y podemos advertir que hay un aumento considerable de dicha proporción, lo cual sugiere que, las inconexiones aparezcan en los poemas de más calidad literaria.

Esta verdad contradice con la “escritura autónoma” propuesta por André Breton, y corresponde más a la “lógica lírica” del mismo Lorca. Sin embargo, la “escritura autónoma” no puede asegurar que todos los versos productos de ella son surrealistas, porque cuando un poeta abdica de su control, puede escribir todo tipo de versos, no puede asegurar que en la obra no haya conexiones o autonomías. Véase algunos ejemplos propuestos por Breton en el primer *Manifest du surréalisme* como los modelos de la poesía surrealista. Podemos descubrir que los tres versos citados son todos autonomías.:

Le rubis du champagne.

Une église se dressait éclatante comme une cloche.

Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait<sup>413</sup>.

Por eso, opinamos que, para la teoría de Carlos Bousoño, es necesario un poco de control para escribir la poesía surrealista, mas este control no es estético, ni moral, ni mucho menos la razón, los cuales fueron interdictos por Breton<sup>414</sup>, es el preconscious el que el poeta controla. A la hora de poetizar, el poeta tiene que controlar el preconscious, para que éste sea suficientemente poderoso para desviar al pensamiento del autor refugiándose de los símbolos convencionales, para asegurar que el poeta pueda realizar la mala lectura en el originador subjetivamente, en vez de incurrir en la razón y en la tradición, en otras palabras, el control de preconscious sirve para defender

---

<sup>413</sup> Breton, A., *Œuvres complètes I*, éd. M. Bonnet, P. Bernier, É. A. Hubert, J. Pierre, Paris, Gallimard, 1988, p.339.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p.328.

al autor del control de la razón, para evitar que la razón ocupe todo el pensamiento del poeta. Si el poeta no utiliza activamente el control de preconscious, va a ser controlado por la razón, y prescindirá del privilegio de escribir poesía surrealista. Debido a lo mencionado en el párrafo anterior, deducimos que, a la hora de componer los poemas que hemos analizado, Lorca realiza un control poético en la poesía ( el control no es la razón, ya que, en pocos casos la poesía lorquiana es razonable), y en algunos casos, a sabiendas o no, Lorca emplea el control del preconscious para evitar la agresión de la razón, y como consecuencia, surgen las inconexiones que hemos recabado. Mientras que, en los poemas menos pulidos, Lorca, por falta de seriedad, no se da cuenta de que necesita el control del preconscious y, por consiguiente, cae en la trampa de la razón, e incurre en la convención y la tradición. Esto es el caso de los poemas sueltos menos pulidos que hemos visto. Igualmente, Lorca nunca se cree surrealista. Simplemente toma el surrealismo como una técnica poética. Entonces, nos atrevemos a afirmar que el surrealismo de Lorca es quizás diferente del surrealismo de Breton, ya que, no tiene como base la escritura autónoma, sino la irracionalidad. Sabe cómo lograr esta irracionalidad sin tener en cuenta la terminología bousoñiana, lo cual es poetizar mediante el control preconscious, por eso, cuando intenta escribir surrealismo en su poesía, utiliza su “lógica lírica”, la cual es sumamente parecida a la combinación del “simbolizado”, y las dos series, formulados por Carlos Bousoño, y quizás el “control preconscious” sea el mismo concepto que “lógica lírica”, aunque faltan pruebas. Por eso, el surrealismo sólo aparece en los poemas esmerados, no porque estos poemas correspondan al surrealismo de André Breton, sino porque son objetivamente surrealistas, ya que son inconexiones, pero no presentan las características del surrealismo que Breton, Aragon o Éluard toman como su creencia.

A continuación, realizaremos una serie de análisis sobre los poemas del mismo poemario. Aparentemente *Diván de Tamarit* es uno de los poemarios más surrealistas de todos nuestros objetos de análisis (si incluimos la *Gacela primera*). Contiene 22 poemas (incluido *Dos normas*), 12 de ellos contienen elementos surrealistas, es decir, 54.6%. El segundo poemario que engloba más surrealismo es, imprevistamente, los

*Sonetos*, si tenemos en cuenta nuestra hipótesis original de que el surrealismo se vaya desvaneciendo con el tiempo. Entre los 11 poemas que componen el poemario, 5 de ellos tienen inconexiones, es decir, 45.6%, mientras creíamos que los *Sonetos* deberían ser los menos surrealistas, ya que sus restricciones métricas dificultan que el poeta agregue elementos surrealistas, pero obviamente Lorca tuvo éxito en romper tales estorbes.

Los *Seis poemas galegos* y el *Llanto* son los dos poemarios menos surrealistas, y entre ellos, la ausencia de los elementos surrealistas en *Seis poemas galegos* es notable: sólo existe un símbolo inconexo en ellos. No obstante, teniendo en cuenta que este poemario fue escrito en un idioma que no le es familiar a Lorca, es razonable, además, este poemario sufrió muchas intervenciones por parte de otros autores (Guerra da Cal, Blanco-Amor etc.), lo cual podría disminuir la existencia del surrealismo en este poemario. Por otra parte, José Sánchez Reboredo sugiere la vuelta del poeta al estilo de las *Canciones*, según la métrica y la sintaxis. Piensa que se trata de un retroceso después de *Poeta*. El versículo largo de *Poeta* es más conveniente a expresar temas hondos y desde luego para escribir el surrealismo<sup>415</sup>. En su obra, en cambio, María Victoria Moreno formula la teoría de que los *Seis poemas galegos* parte del *Romancero gitano*, y propone con posterioridad las similitudes entre ambos poemarios, especialmente el estilo, la métrica y la rima<sup>416</sup>. Ambas teorías sugieren que este poemario tendría que haber recibido influencias por parte de la poesía anterior que *Poeta*, especialmente en la métrica. Disidiendo de lo dicho anteriormente, aun así, hemos visto el caso de los *Sonetos*, son asimismo creados bajo las restricciones de métrica, aunque no estrictamente, lo cual nos insinúa que sería otro factor que condujera la ausencia del surrealismo. Excepto la influencia del idioma, habría más otros factores conducentes, aunque todavía no los hemos discurrido.

Por lo que concierne a la ausencia del surrealismo en el *Llanto*, quizás la muerte de Ignacio le ha sido un golpe demasíadamente grande a este poeta granadino, por eso,

---

<sup>415</sup> Sánchez Reboredo, J., *op. cit.*, pp.626-627.

<sup>416</sup> Victoria Moreno, M., et al., *op. cit.*, pp.167-173.

cuando escribe el *Llanto*, quiere expresar fielmente sus pensamientos y sus sentimientos en este momento tan afligido, sin intervenciones de los trucos o las técnicas que había aprendido en la vida (incluido el surrealismo). Por tal razón, podemos intuir que este poema es uno de los poemas pos-neoyorquinos que tiene menos hermetismo, especialmente en comparación con *Diván y Sonetos*, incluso menos recóndito que *Seis poemas galegos*. Lorca prescinde de todo para demostrar un él verdadero. Pero es por la misma razón por la que el *Llanto* ha ganado bastante fama, porque son los sentimientos menos influenciados por las poéticas ni las estéticas del mundo interior de Lorca. Además, tenemos que prestar atención a la influencia de la estructura tradicional de la poesía elegíaca a este poema, pues vemos que Lorca está siguiendo dicha estructura. En su obra, Víctor Gustavo Zonana ha propuesto su teoría de las cuatro partes de la estructura elegíaca: la presentación, la *lamentatio*, la *consolatio*, y la *apoteosis*<sup>417</sup>. Dicha teoría es citada por Granata de Egües, pero sustituyendo la *apoteosis* por la *laudatio*, y convirtiendo la *consolatio* en la última parte de dicha estructura, mientras la *laudatio* es la tercera<sup>418</sup>. Dicha autora opina que la primera parte de *Cogida y muerte* es la presentación, el resto del poema es usado para realizar la *lamentatio* y la *laudatio*, y los últimos versos son *consolatio*<sup>419</sup>. Podemos ver que ninguna de estas partes corresponde al hermetismo: la presentación tiene que contar con máxima claridad literaria la identidad del difunto, y las causas de la defunción; la *lamentatio* y la *laudatio* requieren que el poeta sea cien por cien fiel para expresar sus emociones reales, y que los lectores pudieran percibir tales emociones sin dificultad de intelección; y la *consolatio* es totalmente igual. Por lo tanto, podemos ver que la naturaleza elegíaca del *Llanto* y la estructura tradicional que debe seguir determinan que el poeta no puede incorporar demasiado elementos herméticos en él, ni mucho menos elementos surrealistas, hermetismo máximo entre otras irracionalidades. Ello,

---

<sup>417</sup> Gustavo Zonana, V., “La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González”, *Piedra y canto*, (3), 1995, p.73.

<sup>418</sup> Granata de Egües, G., *op. cit.*, p.105.

<sup>419</sup> *Ibid.*, pp.106-108.

quizás, pudiera explicar la disminución tan considerable de la cantidad de los elementos surrealistas en esta elegía.

## **Conclusión**

El resultado de este trabajo es demasiado complicado para ser incluido en una conclusión, por eso, nos limitamos a proponer aquí algunas reflexiones finales que se nos ocurre al fin de la investigación. En general, las interpretaciones que hemos realizado para los textos son en gran parte hipotéticas. En otras palabras, pueden ser parcialmente erróneas, aunque no totalmente. De todos modos, todos los investigadores desconocemos cuál es la verdadera intención comunicativa de Lorca a la hora de componer estos poemas. Lo único que podemos hacer es aproximarnos lo más posible al pensamiento que profesa en aquel momento. Cualquier interpretación resultaría una temeridad sin tener la autoridad del autor, lo cual es ya imposible nunca jamás, pero ello no significa que nuestros análisis no sirvan para nada. Las interpretaciones son una temeridad, pero son asimismo necesarias cuando tenemos que conocer la presencia del surrealismo en la poesía pos-neoyorquina. A nuestro juicio, para realizar tal análisis, la teoría de Carlos Bousoño sería un deslinde perfecto. Amén, lo que estamos buscando en los poemas no son el surrealismo, sino los elementos surrealistas, porque nuestro objetivo es la “existencia del surrealismo” en vez del propio surrealismo. El surrealismo se presenta en la poesía lorquiana siempre como una técnica poética en vez de un movimiento vanguardista. El surrealismo de Lorca es diferente que el de Breton, para éste, el surrealismo es un movimiento, una creencia, mientras para Lorca es solamente una técnica literaria. Pues Lorca nunca ha sido surrealista en su vida, ni en los años 1925-1927, cuando tenía relación estrecha con Dalí. La “poesía pura” que profesa durante muchos años impide que Lorca abrace la teoría de Breton. Sólo se aprovecha de las técnicas del surrealismo, especialmente lo grotesco, lo inconexo y lo onírico, para enriquecer la expresión poética. En sentido lato, son surrealismo, porque tienen todas

las características de él menos la escritura autónoma, pero en sentido estricto, quizás no, pero nadie puede negar que sean elementos surrealistas.

Comparativamente, las características que utilizan para distinguir el surrealismo de los simbolismos anteriores, la escritura autónoma, los sueños, lo grotesco y el hermetismo, en nuestra opinión, no serían suficientes para realizar tal distinción. Pues cualquier de ellos puede ser resultado de los simbolismos anteriores. La escritura autónoma puede también resultar en autonomías o conexiones; los sueños aparecen ya en las poesías incluso mil años antes del surrealismo; lo grotesco es la característica de casi todas las artes vanguardistas; y el hermetismo, una conexión puede también ser hermética, simplemente es que se puede intuir la emoción expresada en ella. Ni mucho menos su combinación, ya que la autonomía puede atesorar perfectamente todas estas índoles sin ser surrealista. Sin embargo, también cabe subrayar que los elementos surrealistas, las inconexiones que hemos estado llamando a lo largo de toda la investigación, son diferentes que el surrealismo bretoniano. Son el surrealismo de Carlos Bousoño, o sea simplemente son versos creados conforme a ciertas técnicas surrealistas. Por cierto, creemos que la relación entre el surrealismo de Carlos Bousoño y el surrealismo de André Breton sería un tema bastante interesante para una futura investigación, a lo cual los futuros investigadores podrían prestar su atención. Los datos de esta investigación revelan que, hay más inconexiones cuando los poemas de Lorca se componen con mayor esmero, lo cual sugiere que, si utilizásemos la teoría de Breton para definirlos, no serían surrealistas, mientras que para Carlos Bousoño sí. Y sin embargo hay asimismo otros elementos que no son surrealistas para Carlos Bousoño pero serían reconocidos por Breton, especialmente las autonomías. Es evidente que existe un abismo entre estos teóricos grandes. No podemos decir que, como Breton es el fundador del surrealismo, es quien define a éste y cualquiera cosa ajena que su definición de surrealismo no sea surrealismo. La definición de Carlos Bousoño es el resultado de la investigación, comparación y resumen de toda la poesía simbólica (quizás todos los poemas simbólicos) desde el nacimiento del simbolismo, el *Manifest du surréalisme*, hasta su época, mientras la propuesta en el *Manifest du surréalisme* es

la conclusión de las experiencias creativas de varios poetas en un cierto período de tiempo. Por lo tanto, opinamos que, aunque André Breton es el fundador de surrealismo, su teoría habría tenido muy pocas muestras en comparación con Carlos Bousoño, por eso, la teoría de Carlos Bousoño sería en ciertos aspectos más madura que André Breton, aunque la teoría de Carlos Bousoño no es tampoco impecable, hay muchos aspectos que se pueden perfeccionar.

Ahora, volvamos a Lorca. Sobre los datos recabados ya hemos hecho varios análisis en el apartado previo. En la conclusión nos reducimos a ofrecer unas breves especulaciones. En general, Lorca nunca abandonó el surrealismo. Con tal que un poemario de Lorca contiene una cantidad suficiente de poemas, tiene bastante elementos surrealistas. El *Diván* y los *Sonetos* son los dos poemarios con mayor número de inconexiones, y contienen respectivamente 25 y 11 poemas con dicha característica. En contraste, el *Llanto* y los *Seis poemas galegos* abarcan respectivamente 4 y 6 poemas, y hemos probado que la proporción de las inconexiones en ellos ha sido bastante reducida. Con el caso del *Llanto* ya hemos sabido cómo la restricción de la tradición elegíaca y la necesidad real de este poema afectan a la opción de Lorca por los elementos irracionistas. Creemos que los *Poemas galegos* es uno de los poemarios que ha sufrido la influencia por parte de más factores que reducen la cantidad de inconexiones que contiene. Los seis poemas englobados son cortos, y restringidos no solo por la métrica, sino también por la lengua. Por eso son tan poco surrealistas en comparación con los demás.

## Bibliografía

- Aguirre, J. M., “El sonambulismo de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca*, ed. I. Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973, pp.21-43.
- Ahmed Mahmoud Salem, O., *El surrealismo en la obra poética de Federico García Lorca*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Alcides Jofré, M., “Lectura de *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca (1898-1936)”, *Literatura y lingüística*, (11), 1998, pp.75-83.
- Alonso Docampo, J., “VIRXE DA FRANQUEIRA El santuario gallego que celebró su Jubileo de las bodas de oro de la Coronación de la Virgen”, *Afranqueira*, s.f. [http://www.afraqueira.org/archivos\\_editor/file/historia%20y%20romer%C3%A9.pdf](http://www.afraqueira.org/archivos_editor/file/historia%20y%20romer%C3%A9.pdf) (último acceso, 18 de 05 de 2020).
- Anderson, A., “'Lirio' and 'azucena' in Lorca's Poetry and Drama”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1986, pp.39-59.
- . “Análisis de la 'Gacela del Amor Imprevisto' del *Diván del Tamarit*”, en *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Service des Publications U.T.M., 1982, pp. 189-196.
- . “Introducción crítica”, en F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988a, pp.11-49.
- . “Estudio textual y bibliográfico”, en F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988b, pp.53-148.
- . “Notas”, en F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. Andrew Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988c.
- . “Diván del Tamarit”, *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, (2), 2016, pp.5-25.
- Antonio Arango, M., *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1995.

- Antonio de Villena, L., “La homosexualidad en Federico García Lorca”, *Luis Antonio de Villena*, 14 de enero de 2013, <http://luisantoniodevillena.es/web/articulos/la-homosexualidad-en-federico-garcia-lorca/> (último acceso, 01 de 06 de 2020).
- Antonio Llera, J., “Federico García Lorca en Harlem”, en *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. L. B. Quílez, Madrid, Iberoamericana, 2018. pp.51-79.
- Aragon, L., *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 2004.
- Aranda, F., *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Auclair, M., *Enfances et mort de García Lorca*, Paris, Seuil, 1968
- Victoria Atencia, M., “Los Seis poemas galegos de F.G.L”, en *Hommage a Federico García Lorca*, Toulouse, Service des Publications U.T.M., 1982, pp.165-172.
- Barón Palma, E., *Agua oculta que llora*, Granada, Don Quijote, 1990.
- Belamich, A., “Notices, notes et variants”, Dans F. García Lorca, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1986, pp.1199-1825.
- Beyounes, M., *El hirsutismo en Federico García Lorca, Hacia una desmitificación simbólica de la mujer barbuda. Casos de estudio, Yerma y Los Sonetos del amor oscuro*, Trabajo Fin de Máster, Es Senia (Argelia), Universidad de Orán, 2011.
- Blanco-Amor, E., *Los poemas gallegos de Federico García Lorca, Centro Galego des Bos Aires, 30 de xullo de 1959, [transcripción]*, Conferencia, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1995.
- Bousoño, C., *El irracionalismo poético*, Madrid, Gredos, 1977.
- . *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.
- Breton, A., *Œuvres complètes I*, éd. M. Bonnet, P. Bernier, É. A. Hubert, J. Pierre, Paris, Gallimard, 1988.
- Britt, L., "Love and Death, Thematic Considerations on Lorca's *Diván del Tamarit*", *Mester*, 15(1), 1986, pp.22-30.
- Burton, R., *The Anatomy of Melancholy*, ed. T. C. Faulkner, N. K. Kiessling, R. L. Blair, Oxford, Clarendon Press, 1989.

- Camargo Martínez, Z., “LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJIAS”, Lo inmanente, y, lo sustancial”, *Universitas Humanística*, 15 (25), 1986, pp.101-108.
- Cannon, C., “Lorca's" Llanto por Ignacio Sanchez Mejias" and the Elegiac Tradition”, *Hispanic Review*, 31(3), 1963, pp.229-238.
- Cano Ballesta, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996.
- Caron, F., “Les "Gacelas" du *Diván del Tamarit* ou Lorca aux Enfers”, LXX, *Langues Modernes*, 1976, pp.499-514.
- Cernuda, L. *Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975.
- Chebel, M., *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Chevalier, J., et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont & Jupiter, 1997.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
- Collins, N. J., "Reality in Lorca's 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías'", *Reflexión*, 1(1), 1972, pp. 99-104.
- Coronel S., y L. De Góngora, "*Soledades*" de D. Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salcedo Coronel, Madrid, Imprenta Real a costa de Domingo Gonçalez, 1636.
- Cruz Rodríguez, M., “El yo poético frente a la agonía existencial en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, *Hispanic Journal*, 22(1), 2001, pp.357-364.
- Da Cal, E. G., *Carta a Blanco Amor*, Ourense, Biblioteca da Deputación, 15 diciembre 1949.
- . *Os Seis poemas galegos de Federico García Lorca*, Vol. II, em *Á trajetória de Ernesto Guerra da Cal nos campos científico e literário*, de J. R. Gómez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, img. 27, <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/2595> (último acceso 18 de 05 de 2020).

- De la Vega, G., *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- De Meñaca, M., “Les Poesías Asiáticas, une source poétique de Lorca et de *Diván del Tamarit*”, *Les Langues Neo-Latines*, LXX (217), 1976, pp.110-126.
- De Ros, X., "Science and Myth in *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", *The Modern Language Review*, 2000, pp.114-126.
- Devoto, D., *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976.
- Díaz, E., “El 'Amor oscuro' en los sonetos de García Lorca”, *Draco*, (2), 1990, pp.35-49.
- Diel, P., *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Editorial Labor, 1991
- Díez de Revenga, F. J., “Federico García Lorca, De los 'poemas neoyorquinos' a los 'Sonetos oscuros'”, *Revista Hispánica Moderna*, 41(2), 1988, pp.105-114.
- Domitrescu, D., “Estructura léxica del *Diván del Tamarit*”, en *Actas del cuarto Congreso internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp.409-424.
- Eliade, M., *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954.
- Feal Deibe, C., “Los *Seis poemas galegos* de Lorca y sus fuentes rosalianas, Aos meus”, *Romanische Forschungen*, 83(H. 4), 1971, pp.555-587.
- Feijó, E. J., e J. R. Gómez, “Os *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca e os cânones das literaturas española, galega e portuguesa”, *Romance Notes*, 53(2), 2013, pp.221-236.
- Felten, U., “Erotismo e intertextualidad en los Sonetos de amor oscuro y en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, en *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham Press, 1998, pp.23-37.
- Ferber, M., *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

- Ferri Coll, J. M., *Los tumultos del alma, de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- Ficino, M., *De amore*, trad. Rocío De la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001.
- Flechniakoska, J. L., *L'univers poétique de Federico García Lorca*, Bourdeaux, Editions Biere, 1952.
- Foster, Jeremy C., «Posibles puntos de partida para dos poemas de Lorca», *Romance Notes*, XI, (3), 1970, p.498-500.
- Francisco Reina, M., “Pablo Neruda y los poetas españoles”, *Centro Virtual Cervantes*, s.f., <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/neruda/acerca/reina.htm> (último acceso, 01 de 06 de 2020).
- Franco Grande, J. L. y J. Landeira Yrago, “Cronología gallega de Federico García Lorca y datos sincrónicos”, *Grial*, 12(45), 1974, pp.280-307.
- Frattale, L., “Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca”, *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, ed. P. Civil, F. Crémoux, vol.2, Madrid, Iberoamericana, 2010, p.157, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_158.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_158.pdf) (último acceso 05 de 06 de 2020).
- García Lorca, F., *Cartas, postales, poemas y dibujos*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Moneda y Crédito, 1968.
- . *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981.
- . *Conferencia II*, ed. C. Maurer, Madrid, Alianza, 1984.
- . *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.
- . *Obras completas I*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.
- . *Obras completas III*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997a.
- . *Obras completas II*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997b.

- . “¡Oh cama de hotel!”, *La Jornada*, ed. J. Cueli, 1 de diciembre de 2006, <https://www.jornada.com.mx/2006/12/01/index.php?section=opinion&article=a06a1cul> (último acceso, 02 de 06 de 2020).
- . *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán. Madrid, Catedra, 2018.
- García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981.
- . *Federico y su mundo*, Granada, Comares, 1997.
- García Montero, L., “Análisis del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, *El Maquinista de la generación*, (22-23), 2013, pp.126-145.
- García-Posada, M., *Lorca, interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal editor, 1981.
- . “Malva Marina”, *ABC*, 12 de julio, 1984, p.3.
- . “Notas”, en F. García Lorca *Obras Completas I*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp.849-989.
- . “Notas”, en F. García Lorca *Obras completas III*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, pp.1363-1418.
- Garlinger, P. P., “Voicing (Untold) Desires: Silence and Sexuality in Federico García Lorca's *Sonetos del amor oscuro*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 79(6), 2002, pp.709-730.
- Gibson, I., "'Balada triste', children's songs and the theme of sexual disharmony in 'Libro de poemas'", *Bulletin of Hispanic Studies*, 46(1), 1969, pp.21-38.
- . *Federico García Lorca*, Barcelona, Crítica, 2011.
- Gómez Castellano, I., “‘Y se murió de perfil’: la muerte y el héroe en los poemas de Antoñito el Camborio y en el ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’ de Lorca”, *Explicación de Textos Literarios*, 34 (1-2), 2005, pp.40-56.
- González Alegre, R., “Los Seis poemas galegos de Federico García Lorca”, en *Poesía gallega contemporánea. Ensayo sobre literatura gallega*, Pontevedra, Huguin, 1954, 203-208.

- González Pérez, C., “La Romería de Nosa Señora de Franqueira”, *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, (77), 1997, pp.41-46.
- Granata de Egües, G., “Presencia de la elegía clásica en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca*”, *Revista de Literaturas Modernas*, (30), 2000, pp.101-113.
- Greenaway, K., *Language of flowers*, London, F. Warne, n.d., <https://archive.org/details/languageofflower00gree/page/8/mode/2up> (retrived at 07/05/2020).
- Gustavo Zonana, V., “La elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González”, *Piedra y canto*, (3), 1995, pp.55-77.
- Hebreo, L., *Diálogos de amor*, trad. D. Romano, Madrid, Tecnos, 2002.
- Hernández, M., “Notas al texto y cronología”, en F. García Lorca *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981a, pp.155-199.
- . “Introducción”, en F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981b, pp.9-50.
- . “Jardín deshecho: los ‘sonetos’ de García Lorca”, *El Crotalón. Anuario de Filología*, 1, 1984, pp.193-228.
- . “Huellas árabes en el ‘Diván del Tamarit’”, *Ínsula*, (499-500), 1988, pp.20-21.
- . “Prólogo”, en F. García Lorca, *Libro de poemas, 1921*, Madrid, Alianza, 1998.
- Higginbotham, V., “Lorca's Apprenticeship in Surrealism”, *Romanic Review*, 61(2), 1970, pp.109-122.
- Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, Barcelona, Linkgua, 2012.
- Iglesias, A., “Isaac Manuel Albéniz y Pascual”, *Real Academia de la Historia*, s.f., <http://dbe.rah.es/biografias/5987/isaac-manuel-albeniz-y-pascual> (último acceso, 01 de 06 de 2020).
- Ismailov, H., «On the Poetics of Lorca's “Divan of Tamarit” », trans. N. Khan, S. I. Bazarova in *Transoxiana*, 7, 2003,

- [http://www.transoxiana.com.ar/0107/ismailov-divan\\_tamarit-en.html](http://www.transoxiana.com.ar/0107/ismailov-divan_tamarit-en.html) (último acceso, 01 de 03 de 2020).
- Jacobi, J., “Símbolos en un análisis individual”, en C. G. Jung, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 2008, pp.272-301.
- . *Complexe, archétype, symbole*, trad. J. Chavy, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1961.
- . *Complex/ Archetype/Symbol in the Psychology of C G Jung*, New York, Routledge, 2013.
- Jammes, R., “Notas”, en L. De Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Judd R., *La elegía del 27 a Ignacio Sanchez Mejias*, Tesis doctoral, Athens (E.E.U.U.), University of Georgia, 2002
- Jung, C. G., *Modern Man in Search of a Soul*, trans. W. S. Dell and C. F. Baynes. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD., 1933.
- . *Types psychologiques*, trad. Y. Le Lay, Georg, Genève, 1950.
- . *Psychological Types*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- . *Symbols of Transformation*, trans. R. F. C. Hull, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Laffranque, M., *Lorca*. Paris, Éditions Seghers, 1966.
- . “Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca*, ed. I. Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973, pp.249-269.
- Lao-tse, y Chuang-tzu, *Lao-tse, Chuang-tzu. Dos grandes maestros del Taoísmo*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- Lapesa, R., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985
- Lázaro Carreter, F., “Lectura del Llanto de García Lorca”, *ABC*, 12 de agosto de 1984, pp.8-9.
- Leuci, V., “Eros y Thánatos: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca”, *Espéculo*, 40, 2008,

- <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/glorca.html>, (último acceso 30 de 05 de 2020).
- Lu, X., *Selected Works*, trans. X. Yang and G. Yang, Beijing, Foreign Languages Press, 1980.
- Luis Castillo, J., “O falante lírico e o retorno á natureza nos *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1999, pp.105-117.
- Ly, N., “Brève interprétation d'un poème lorquien, La casida del sueño al aire libre”, dans *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Service des Publications U.T.M., 1982, pp.197-206.
- Machado, A., *Poemas*, Barcelona, Editorial Linkgua USA, 2019.
- Manrique, J., *Obra completa*, ed. A. Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Marcilly, C., “Chronologie de Lorca”, *Europe*, 58(616), 1980, pp.7-20.
- Martin, E., “Introducción”, en F. García Lorca, *Antología comentada. Vol.1, Poesía*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pp.13-53.
- Martínez Hernández, J., “La teoría estética de Federico García Lorca”, en *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011, pp.91-100.
- Matas Caballero, J., “Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los ‘Sonetos del amor oscuro’”, *Contextos*, (33), 1999, pp.361-386.
- Pineda Melgarejo, B., “Niña ahogada en el pozo. García Lorca en Nueva York”, *La Palabra y el Hombre, revista de la Universidad Veracruzana*, (44), 2018, pp.25-27.
- Merlo Calvente, J., *Para una edición del Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2015.
- Morales Jiménez, S., *Buscando una muerte de luz*, Motril, Copartgraf, 1979.
- Newton, C., “Los paisajes del amor: iconos centrales en los ‘Sonetos’ de Lorca”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 11(1), 1986, pp.143-159.

- . *Lorca, una escritura en trance*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1992.
- Orringer, N. R., "Absence of Color: Its Erotic Connotations in the *Diván del Tamarit*", *García Lorca Review*, 3, 1975, pp.57-66.
- Panebianco, C., *Simbolo e "pathos" nel "Diván del Tamarit" di F. García Lorca*, Roma, Bulzoni Editore, 1981.
- Pérez Rodríguez, L., *O pórtico poético dos Seis poemas galegos de F. García Lorca*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2011.
- Pérez-Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, s.f.
- Pierre, J., *Le surréalisme*, Paris, Editions Rencontre Lausanne, 1966.
- Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, trad. María de Nava, G., Paris, Didot, 1833.
- Poesía china (Siglo XI a. C - Siglo XX)*, trad. Chen, G., Madrid, Catedra, 2013.
- Poeta, S., "Aproximación a la teatralidad del 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías'", *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (1), 2000, pp.193-216.
- Profeti, M. G., "Forma del contenuto e forma dell'espressione nel *Diván del Tamarit*", en *La Frustrazione erotica maschile*, Roma, Bulzoni, 1979.
- Puertas Moya, F. E., "El *Diván del Tamarit*, recreación poética del mundo árabe por Federico García Lorca", en *Actas del Taller "Literaturas Hispánicas y ELE" del Instituto Cervantes de Orán*, ed. C. Luis Díez Plaza, F. Ernesto Puertas Moya y N. Tudela Capdevila, Orán, Instituto Cervantes de Orán, 2009, pp.27-36.
- Ramond, M., "Les rapports de l'écriture et de l'inconscient dans le poème liminaire du «Divan du Tamarit»", *Le Europe*, 58 (616), 1980, pp.71-82.
- Ramos-Gil, C., *Claves líricas de García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1967.
- Ramšak, B. K., "El surrealismo de la poesía Lorquiana y su interpretación", *Verba Hispanica*, 9(1), 2001, pp.73-82.
- Richter, D. F. *García Lorca, at the Edge of Surrealism*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2014.

- Rodríguez González, Á., *La expresión poética en "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" (Resumen)*, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.
- Rodríguez, M. C., "El yo poético frente a la agonía existencial en el "Diván del Tamarit" de Federico García Lorca", *Hispanic Journal*, 22 (1), 2001, pp.357-364.
- Rodríguez S., *Universo femenino y mal: estudio crítico de la narrativa de Espido Freire*, Madrid, UAM, 2019.
- Romero Murube, J., "Una variante en el «Romancero Gitano»", *ínsula*, (94), 1953, p.5.
- Rozas López, J. M., "Génesis y estructura de 'Niña ahogada en el Pozo'", en *Homenaje a José Manuel Blecua, ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1983, pp.595-604.
- Ruiz Molinero, J. J., "Albéniz la pasión andaluza", *Granada hoy*, 17 mayo 2009, [https://www.granadahoy.com/ocio/Albenizla-pasion-andaluza\\_0\\_260074633.html](https://www.granadahoy.com/ocio/Albenizla-pasion-andaluza_0_260074633.html) (último acceso 05 de 06 de 2020).
- Salazar Rincón, J., "Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca", *Epos: Revista de filología*, (14), 1998, pp.277-292.
- . "Ramos, coronas, guirnaldas: Símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca", *Revista de Literatura*, LXI (122), 1999, pp.495-519.
- Sánchez García, E., "Lorca y la tradición clásica andalusí, el Diwán del Tamarit." En *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecentto*, de M. D'Agostino, A. De Benedetto y C. Perugini, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2007, pp.9-25.
- Sánchez Reboledo, J., "Sobre los seis poemas gallegos", *Cuadernos Hispanoamericanos. Volumen II: Homenaje a García Lorca. La poesía*, (435-436), 1986, pp.619-628.
- Schonberg, J. L., *Federico García Lorca. L'homme-L'œuvre*, Paris, Plon, 1956.
- Schopenhauer, A., *El amor, las mujeres y la muerte*, Madrid, Edaf, 1970.
- Serés, G., *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 1996.
- Silva Barandica, J. M., «Presencias y ausencias sufíes en el *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca», *Revista chilena de literatura*, (72), 2008, pp.207-219.

- Solotarevsky, M., “La angustia ante la muerte en cuatro poemas de ‘Diván del Tamarit’”, *Hispanófila*, (62), 1978, pp.87-108.
- Stevenson, C. P., *La presentación de la muerte física y psicológica en obras poéticas de Federico García Lorca*, Trabajo Fin de Máster, Waco (Tejas), Baylor University, 2019.
- Tello Pedro, L., *Construcción y recepción crítica de Diván del Tamarit*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019
- Teruel Martínez, S. M., *Ignacio Sánchez Mejías: torero y escritor. Su relación con la Vanguardia y con la Generación del 27*, Tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2014
- Trabado Cabado, J. M., “Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de La Casida de las palomas oscuras de Federico García Lorca”, *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, 2002, pp.325-342.
- Tyson L., *Critical Theory Today*, New York, Routledge, 1998.
- Umbral F., *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1970.
- Victoria Moreno, M., Alonso Montero, X., “‘Danza da lúa en Santiago’. Suxerencias para unha aproximación a Federico García Lorca, poeta galego e unha nota introdutoria non innecesaria”, *Madrygal: Revista de Estudos Gallegos*, 18, 2015, pp.163-173.
- “Virxe da Barca, santuario de A”, *Xacopedia*, [http://xacopedia.com/Virxe\\_da\\_Barca\\_santuario\\_de\\_A](http://xacopedia.com/Virxe_da_Barca_santuario_de_A) (último acceso 18 de 05 de 2020).
- Xirau, R., “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7(3/4), 1953, pp.364-371.

## **Anejo: las interpretaciones de los poemas que no son objetos**

### **1. Diván de Tamarit**

#### **1.1 La localización temporal de la Gacela I del amor imprevisto**

Antes de empezar a realizar el análisis textual del *Diván de Tamarit* a través de la metodología de Bousoño, hay una cuestión que tenemos que responder, que es, si la primera gacela es del 1927, es decir anterior al viaje neoyorquino.

La mayoría de los poemas se pueden localizar después del año 1931, lo cual asegura que el *Diván* sea uno de los objetos de investigación, pero la *Gacela I* sería una excepción, pues sobre la fecha exacta de su escritura hay todavía controversia. Miguel García-Posada considera que el poema más temprano del *Diván* es *Casida del sueño al aire libre*, el cual puede ser fechado en 1931<sup>420</sup>, siguiendo a Andrew Anderson<sup>421</sup>. Daniel Devoto, sin embargo, contextualizando una carta del año 1927 que Lorca remitió a Joaquín Romero Murube, la versión más temprana de Gacela I “Kasida I del Tamarit” junto con otros poemas<sup>422</sup>, indica que el primer poema del *Diván* es el Gacela I, por lo cual podríamos localizar este poema en el año 1927<sup>423</sup>. Aunque en el epistolario que transcribió Gallego Morell, éste indica que la carta contextualizada por Daniel Devoto fue una Carta “sin fecha”<sup>424</sup>, el mismo destinatario, Joaquín Romero Murube, publicó un artículo titulado “Una variante en el «Romancero Gitano»”, en el cual confirma la fecha

---

<sup>420</sup> García-Posada, M., “Notas”, en F. García Lorca *Obras Completas I*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, p.953.

<sup>421</sup> Anderson, A., 1988b, *op. cit.*, p.58-59.

<sup>422</sup> García Lorca, F., *Cartas, postales, poemas y dibujos*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Moneda y Crédito, 1968, p.147.

<sup>423</sup> Devoto, D., *Introducción a Diván del Tamarit de Federico García Lorca*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1976, p. 28.

<sup>424</sup> Gallego Morell, A., «Nota 1», en F. García Lorca, *Cartas, postales, poemas y dibujos*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Moneda y Crédito, 1968, p.147.

en la que recibió la carta de Lorca, diciendo: “Cuando recibimos la carta y original de García Lorca- diciembre de 1927-.....”<sup>425</sup>

La idea de Daniel Devoto es negada por André Belamich. Para éste la aparición del poema “Kasida I del Tamarit” en la carta lorquiana dedicada a Joaquín Romero Murube es “manifestement une erreur”, porque “Lorca n’annonce que l’envoi d’un poème à son correspondant (le «romance» cité plus haut), qui devait effectivement paraître dans la revue de Murube. Rien dans la poésie de Lorca en 1927 ne laisse prévoir le *Divan du Tamarit* et on sait que les dénominations de «gacela» et de «casida» n’apparaissent, chez lui, qu’à l’automne de 1934.”<sup>426</sup> La idea Belamich es seguida por Mario Hernández, quien dice que “García Lorca..... sólo habla de «este poema», es decir, del «Romance con lagunas», que aparecería en la mencionada revista ese mismo año, y que debió ser copiado en unas hojas aparte.”<sup>427</sup>

En contra de André Belamich, quien dice que Lorca no conoció los términos “gacela” y “casida” hasta 1934, Lorca mencionó las *Poesías Asiáticas* traducidas por Conde de Noroña en una conferencia sobre *El cante jondo* del año 1922<sup>428</sup>, y en esta antología podemos encontrar el nombre “Gazela”<sup>429</sup>. En lo concerniente al término “Casida”, no se podría confirmar con seguridad de dónde lo sacó Lorca, porque parece que Conde de Noroña no lo emplea en las *Poesías asiáticas*. Pero tampoco podemos asegurarnos de que Lorca no conociera tal concepto a través de otras fuentes antes de la publicación de *Poemas arabigoandaluces*, ya que Andrew Anderson y Mario Hernández han señalado otras fuentes posibles<sup>430</sup>. Además, Encarnación Sánchez García indica que el poeta granadino, durante sus estudios en la Universidad de Granada

---

<sup>425</sup> Romero Murube, J., “Una variante en el «Romancero Gitano»”, *ínsula*, (94), 1953, p.5.

<sup>426</sup> Belamich A., *op. cit.*, pp.1590-1591.

<sup>427</sup> Hernández, M., “Notas al texto y cronología”, en F. García Lorca *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981a, p.158.

<sup>428</sup> García Lorca, F., 1997, *op. cit.*, p.1301.

<sup>429</sup> *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, trad. María de Nava, G., Paris, Didot, 1833.

<sup>430</sup> Véase A. Anderson, “Introducción crítica”, en F. García Lorca, *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988a, p.15-16 y Hernández, M., “Huellas árabes en el ‘Diván del Tamarit’”, *ínsula*, (499-500), 1988, p.20.

ya demostraba interés por lo andalusí, lo cual se puede observar a través de muchos hechos documentados que menciona Sánchez García: [Lorca] participó en un grupo docente sobre la investigación del Islam español; tuvo amistades con Navarro Pardo, uno de los maestros del grupo docente, y Emilio García Gómez, futuro traductor de *Poemas arabigoandaluces* y catedrático de la literatura árabe, junto con “otros granadinos interesados en aquella labor de indagación sobre el pasado nasrí.”<sup>431</sup> Ya que sobre lo andaluz había tantas fuentes disponibles anteriores a 1927, que es totalmente posible que Lorca conociera y aplicara el término “Kasida” antes de *Poemas arabigoandaluces* e incluso antes del año 1927. Ni mencionar que el poema más principal del poema en la carta a Murube era titulado como *Kasida I del Tamarit*<sup>432</sup>. Por lo que atañe al discurso de Mario Hernández, no ofrece asaces pruebas para justificarse, pero no podemos tampoco tachar la posibilidad de que los poemas restantes posteriores a “Romance con lagunas” sean poemas copiados de otras hojas.

Concluimos: todavía no podemos cerciorarnos de que la primera Gacela sea una obra que Lorca acabó de escribir en el año 1927, lo cual sugiere su anterioridad con respecto a *Poeta en Nueva York*. Por lo tanto, a pesar de la posibilidad de dicha precedencia temporal, englobamos dicho poema en nuestro análisis textual, ya que, a lo mejor podemos descubrir algo a través del análisis simbólico.

## 1.2 Gacela I del amor imprevisto

Nadie comprendía el perfume  
de la oscura magnolia de tu vientre.  
Nadie sabía que martirizabas  
un colibrí de amor entre los dientes<sup>433</sup>.

---

<sup>431</sup> Sánchez García, E., “Lorca y la tradición clásica andalusí, el Diwán del Tamarit.” En *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, de M. D'Agostino, A. De Benedetto y C. Perugini, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2007, p. 11-12.

<sup>432</sup> García Lorca, F., 1968, *op. cit.*, p.147.

<sup>433</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.591.

La sexualidad es muy obvia en este poema. “Perfume” y “magnolia” son dos símbolos sexuales evidentes. Lo primero que vamos a hacer es recapacitar sobre la imagen “perfume” que “nadie comprendía” a través de la proposición de las ideas de los investigadores anteriores. Para Michèle Ramond, la imposibilidad de la comprensión de su aroma explica “l’attrait inhabituellement fort exercé par la fleur.”<sup>434</sup> Manuel Alcides Jofré piensa que la incomprensión de otras personas insinúa la capacidad del hablante poético de comprender y saber “lo profundo que el otro cuerpo tiene: el perfume erótico del sexo y del pubis.”<sup>435</sup> Francine Caron dice que “comprender un perfume” es un “enivrement”<sup>436</sup>, lo cual sugiere que dicha fragancia insinúa la admiración que tiene el amante hacia el amado, tal admiración es muy profunda, de nivel superior al de los demás hacia el amado, y es por tal razón por la que los demás no podían comprender el perfume del amado, mientras el autor sí. Podríamos juntar, sintetizar e interpretar las tres ideas que hemos propuesto anteriormente de esta manera: la incomprensibilidad por los demás sugiere el atractivo extraordinario de la fragancia del cuerpo del amado, mientras el hablante es capaz de comprender este aroma porque sabe cuán profundo es este cuerpo y, debido a lo profundo del cuerpo del amado y a lo atractivo de dicha fragancia, el hablante se sumerge profundamente en la embriaguez.

Tocante al tema de la imagen “perfume incomprensible”, cabría mencionar otras opiniones. Linda Britt considera dicha incomprensibilidad como la marca del “mystery of sensual passion.”<sup>437</sup> Candelas Newton, al mismo tiempo, asocia el perfume con la verdad de que el autor, al referirse al cuerpo del “tú” (vientre, magnolia), lo contrarresta

---

<sup>434</sup> Ramond, M., “Les rapports de l’écriture et de l’inconscient dans le poème liminaire du «Divan du Tamarit»”, *Le Europe*, 58 (616), 1980, p.72.

<sup>435</sup> Alcides Jofré, M., *op. cit.*, 1998, p.78.

<sup>436</sup> Caron, F., “Les “Gacelas” du *Diván del Tamarit* ou Lorca aux Enfers”, LXX, *Langues Modernes*, 1976, p.501.

<sup>437</sup> Britt, L., “Love and Death, Thematic Considerations on Lorca's *Diván del Tamarit*”, *Mester*, 15(1), 1986, p.25.

mediante un modificante de valor inverso (magnolia, según Newton, es un “imagen tradicional de sexo”, pero en vez de ser blanca, dicha magnolia del vientre es oscura), por lo cual, probablemente el perfume no sea comprensible porque se trata de un magnolia oscura que nadie conoce, y además, dicha magnolia simboliza un “tipo de sexualidad de naturaleza ambivalente”, lo cual, interpretaríamos como la homosexualidad, sexualidad que para el autor es bella, mientras el resto la desconoce<sup>438</sup>.

Antes de llegar a una conclusión, también conviene presentar aquí el discurso de Francisco Ernesto Puertas Moya, quien, en vez de dar una explicación propia, formula unas preguntas retóricas, para corroborar la sinestesia del verso:

¿se pueden comprender los olores y los perfumes —donde se encuentra sin embargo gran parte de la evocación de la memoria—?, ¿puede lo racional apropiarse de lo sensorial?, ¿es capaz la razón y el entendimiento de justificar y explicar todo aquello que se le presenta físicamente<sup>439</sup>?

¿Por qué el autor emplea el verbo “comprender”, que tiene que ser realizado por la razón y el entendimiento, en vez de emplear verbos más específicos para el sentido del olfato, como “percibir” u “oler”? Lorca lo utiliza de propósito, y tal verbo connota significados como “conocer”, “aceptar”, “querer” hasta “amar”. Decir que nadie comprendiese un aroma es como si dijera que desconociesen, rechazasen, desdeñasen hasta odiasen dicho aroma. ¿Qué sería si una belleza es profundísima y atractivísima, pero es desconocida, rechazada, desdeñada hasta odiada por la mayoría de la gente que vivía a la sazón? La respuesta es fácil, si tenemos en cuenta la orientación sexual del poeta granadino: es la homosexualidad. Para Lorca, es la homosexualidad, que le resulta profundísima y atractivísima, es la homosexualidad la que por su profundidad y

---

<sup>438</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.122-123.

<sup>439</sup> Puertas Moya, F. E., “El *Diván del Tamarit*, recreación poética del mundo árabe por Federico García Lorca”, en *Actas del Taller “Literaturas Hispánicas y ELE” del Instituto Cervantes de Orán*, ed. C. Luis Díez Plaza, F. Ernesto Puertas Moya y N. Tudela Capdevila, Orán, Instituto Cervantes de Orán, 2009, p.31.

atracción sume en la embriaguez de la adoración, y es la homosexualidad la que la mayoría de los lectores comunes no pueden comprender y, por ende, rechazan, desdeñan, odian, descriminalizan y aborrecen.

Insistimos en que ninguna mujer enamorada tiene personificación en este poema, ni en la mayoría de este poemario, lo que sí está presente es una mujer que, como ha disertado Emilio Barón Palma, “no aparece en el *Diván* sino como objeto estrictamente telúrico, sin ningún aura de sentimiento amoroso o ternura”<sup>440</sup>, incluso, Francine Caron señala que existe un “refus de la femme” en el *Diván*<sup>441</sup>, lo cual también es evidente. Todo ello nos encamina a eludir elementos amorosos orientados hacia féminas.

Tampoco estaríamos muy de acuerdo con Emilio Barón Palma, quien opina que “nadie” sugiere la soledad, la aniquilación o la muerte<sup>442</sup>. Bien que en el poemario en cuestión se encuentra la figura de una muerte omnipresente, dicha muerte se limita al hablante poético mismo sin contagiar a los demás como lo que ocurre en *Poeta en Nueva York*, porque en este poemario, la muerte tiene un vínculo muy estrecho con el amor, es éste que ocasiona y obliga la ocurrencia de la muerte. El amor no es la civilización, que es el primer criminal de los sufrimientos, opresiones y desastres que padecen los negros en *Poeta* y que puede afectar a todo el mundo, por lo cual en *Poeta* la muerte es para todos, el amor es un asunto que mayoritariamente no puede llegar a la cuarta persona (dada la posibilidad de un amor triangular, el cual, evidentemente no se presenta en este poemario). Además, el amor que encontramos en *Diván* es un amor imposible, incluso es uno no correspondido, es decir, quien sufre por dicho amor no puede ser nadie más que el que lo toma en serio (el amante), y podemos ver que el amado no se ha tomado muy en serio esta relación homosexual. Por lo tanto, no es conveniente decir que la muerte pueda llegar a ser una aniquilación que aniquile a todo el mundo hasta que no hay nadie al momento de que el poeta escribe este poema.

---

<sup>440</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.49.

<sup>441</sup> Caron, F., *op. cit.*, p.503.

<sup>442</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.92.

Ahora pasemos a especular sobre “la magnolia”. En general, esta es una imagen de connotación erótica, como han señalado unos investigadores<sup>443</sup>. Según reza el propio autor en una conferencia que dio en abril-mayo de 1933<sup>444</sup>, al principio, la metáfora “magnolia de vientre” fue para describir “las granadinas”<sup>445</sup>. No obstante, seguimos creyendo que aquí el “tú” es un hombre por razones sin necesidad de repetir, y de ahí que el vientre sea de un varón en vez de una granadina. Primeramente, citamos a un discurso de tiempo remoto de Schonberg, quien dice que “pour comprendre il importe de savoir que le magnolia revêt un sens pubien, impliquant peut-être la stérilité.”<sup>446</sup> La conclusión de que la magnolia implique la esterilidad sería bastante plausible, porque si remitimos al discurso que hemos citado arriba y los versos del que estamos hablando ahora, es patente que la magnolia implica un sentido positivo. Me parece razonable igualmente su idea de que la magnolia reviste un sentido pubiano, lo cual también es mencionado por Manual Alcides Jofré<sup>447</sup>. Si además de lo que propone Schonberg y Manual Alcides Jofré, añadimos la cita de Michèle Ramond: “magnolia blanc/ noir, blanc par connotation et noir par dénotation, c’est-à-dire sexe dont le dualisme fondamental s’introduit presque incognito sous l’apparence d’une métaphore exclusivement descriptive ou suggestive : grande fleur non pas blanche mais poilue— —obscure— —du ventre, fleur/sexe”<sup>448</sup>, nos damos cuenta de que, el nombre “magnolia oscura” está sugiriendo el pubis peloso (poilu) del amado, y por eso, la magnolia es oscura en lugar de blanca, como las magnolias normales.

Juntamente, convendría aquí que nos dirigiésemos a la idea de Candelas Newton por el tema de la magnolia oscura, en cuya opinión, repetimos, la presencia de dicha

---

<sup>443</sup> Véase Antonio Arango, *op. cit.*, p.171; Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.122; Barón Palma, E., *op. cit.*, p.92 y 94.

<sup>444</sup> García-Posada, M., 1997, *op. cit.*, p.1368.

<sup>445</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.144.

<sup>446</sup> Schonberg, J. L., *Federico García Lorca. L’homme-L’œuvre*, Paris, Plon, 1956, p.239-240. Citado por Devoto, D., *op. cit.*, p. 88.

<sup>447</sup> Alcides, Jofré, M., *op. cit.* p.78.

<sup>448</sup> Ramond, M., *op. cit.*, p.72.

flor se trata de un contrarresto que el autor pone de propósito mediante calificar una parte del cuerpo del “tú” (metafóricamente la magnolia oscura) que connota “significados de redondez, plenitud y sensualidad”<sup>449</sup>, con un modificador de valor contrario<sup>450</sup>. ¿Para qué Lorca ha hecho tal arte maravillosa? Creemos que sea para crear una atmosfera de muerte (oscuridad=muerte), o, mejor dicho, para hacer hincapié de la idea lorquiana de que el amor provoca la muerte, o que el amor es la muerte, que es asimismo la idea predominante del *Diván*.

Ahora pasemos a los últimos versos de esta estrofa. Aquí ocurre una escena horrible: los dientes del amado están martirizando un colibrí, y nadie lo sabía. Tanto Mario Hernández, como Francine Caron asocian el colibrí con la lengua<sup>451</sup>. Tal asociación es razonable. En realidad, aquí existe otra metáfora que no se puede ver superficialmente, que es la boca-flor, como lo que propone Candelas Newton<sup>452</sup>. La boca se convierte en una flor en la que chupa el colibrí, y la relación entre el colibrí y la flor es una relación sadomasoquista, citamos aquí el discurso de Michère Ramond:

Personne ne comprend parce que personne ne sait que la fleur embaumante fait couple avec un colibri qui se nourrit de son pollen et qu'elle martyrise, qu'elle comble, aime et gave dans une relation amoureuse au colibri, conçue sur le modèle maternel, mais qu'en même temps elle tourmente, mord, coupe, châtre ou tue<sup>453</sup>.

En su obra, Uta Felten propone cuatro lecturas que sirvan para interpretar el sadomasoquismo que se halla en *Diván*, que citamos al pie de la letra abajo:

1. Lectura mitológica. Esa lectura quiere entender los poemas lorquianos como una puesta en escena de los ritos dionisiacos del *Sparagmos* y del éxtasis.

---

<sup>449</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.122.

<sup>450</sup> *Ibid.*

<sup>451</sup> Véase Hernández, M., 1981b, *op. cit.*, p.36; Caron, F., *op. cit.*, p.502.

<sup>452</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.123.

<sup>453</sup> Ramond, M. *op. cit.*, p.72.

2. Lectura platónica. Esa lectura entiende a los poemas lorquianos como una re-escritura de los teoremas platónicas sobre el aspecto violento del deseo homoerótico.
3. Lectura cristiana e intermedial. Esa lectura quiere interpretar los poemas como la puesta en escena de los discursos textuales y pictóricos del martirio de San Sebastián.
4. Lectura mística. La última lectura quiere entender los poemas como la puesta en escena de una experiencia mística<sup>454</sup>.

Pensamos que este caso igualmente encaja en el punto 1, 2 y 4.

En primer lugar, es un éxtasis con que disfrutan entrambos mancebos (por lo menos en este momento) a la hora de realizar un beso francés.

En segundo lugar, ya que el tema de la violencia homoerótica es muy propuesto por Uta Felten en la obra citada, nos limitamos a exponer lo básico: como lo que ha señalado Uta Felten, “los temas principales en torno a los que se celebra el amor homoerótico son la violencia, la sangre, el deseo, el dolor, el éxtasis erótico y el martirio”<sup>455</sup>, el motivo del amor homoerótico siempre es reñido por lo violento.

En tercer lugar, no solo Uta Felten ha platicado sobre la presencia del misticismo cristiano en *Diván*, sino también Juan Manuel Silva Barandica especula sobre el misticismo de otra religión, el sufismo, en dicho poemario. Juan Manuel Silva Barandica nos habla de “Khadir”, “el maestro espiritual invisible, el médium directo con la divinidad, que conduce al correcto y justo al camino necesario para alcanzarla<sup>456</sup>”, añadiendo que “Diván lorquiano, como un texto iluminativo-purgativo, en el que quizás haya existido una voz poética guía, como el Khadir o el Duende, para adentrarse en un viaje del alma al encuentro de las fuerzas inefables que existen como una historia de la

---

<sup>454</sup> Felten, U., “Erotismo e intertextualidad en los Sonetos de amor oscuro y en el *Diván del Tamarit* de Federico García Lorca”, en *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham Press, 1998, p.25.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p.30.

<sup>456</sup> Silva Barandica, J. M., *op. cit.*, p.212.

lengua en el lenguaje poético, que no es más que otro modo de advertir la presencia-ausencia de una entidad superior, unívoca y siempre en fuga.<sup>457</sup>”

No sabemos si en sufismo existe una voluptuosidad violenta que ha expuesto Uta Felten en su obra o no, ni estamos seguros de que el martirio que realiza la boca del amado a la lengua del amante pueda considerarse como una presencia de misticismo o sufismo, pero sí que nos ofrece otra manera de pensar en que el destino de dicho camino místico en el que el Khadir o el Duende guía, pudiera ser el amado mismo, dada la presencia frecuente de la sacralización del amado, verbigracia, el famoso soneto V de Garcilaso, en el que canta “que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo/ de tanto bien lo que no entiendo creo, tomando ya la fe por presupuesto”<sup>458</sup>, en estos versos, la emoción que siente Garcilaso para su amada es muy parecida a la que siente un religioso para el dios. Aunque no se puede confirmar con certeza de que haya dicho “sabor teologizante”<sup>459</sup> en *Diván del Tamarit*, concepto propuesto por Rafael Lapesa para definir esta divinización del amado en Garcilaso, ya que todavía no hemos profundizado demasiado en él, sí que dicho “sabor teologizante” nos da otra posibilidad de considerar que el poemario en cuestión no solo trata de un amor imposible entre dos mortales y una muerte que dicha imposibilidad causa, sino también, un deseo de unirse con el amado sacralizado y divinizado, y una muerte a causa de que dicha unión nunca podría realizarse. Así que podamos recapacitar de otra manera la violencia y el dolor que están muy llamativos aquí, no son sufrimientos, sino mártires alegres.

Ya que hemos hablado bastante sobre el tema de la presencia mística en el *Diván*, volvamos a recapacitar sobre los versos “Nadie sabía..... los dientes”. Andrew Anderson piensa que aquí el autor desempeña el rol del Jesucristo: “Además, el poeta se otorga el papel de mártir, santo y hasta Cristo; esto viene confirmado más tarde en la estrofa 4 con las reminiscencias del Huerto de Getsemaní y la Comunión”<sup>460</sup>, lo cual es

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p.212-213.

<sup>458</sup> De la Vega, G., *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p.17.

<sup>459</sup> Lapesa, R., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, p.62.

<sup>460</sup> Anderson, A., “Análisis de la 'Gacela del Amor Imprevisto' del *Diván del Tamarit*”, en *Hommage à Federico García Lorca*, Toulouse, Service des Publications U.T.M., 1982, p.191.

seguido por Candelas Newton: “El ‘martirio’ del verso 3 posee connotaciones de la Pasión de Cristo.” Candelas Newton cree que por lo multicolor del plumaje de colibrí y su capacidad de volar hacia arriba, en estos versos, “el ‘colibrí de amor’ sugiere el deseo del hablante que, lleno de optimismo y vitalidad, se acerca al amado para realizarse, encontrando el martirio de una pasión que insiste en aplastar, en vez de alentar, su ascensión.”<sup>461</sup>

Las ideas de Andrew Anderson y Candelas Newton contradicen contra nosotros, porque opinan que el autor es el Jesucristo, y en nuestra opinión tan primitiva y humilde, el amado es el Jesucristo. Sin embargo, cabría decir que la trinidad sugiere la transformación del hijo en el padre (o unión), y la del amante en el amado también es un motivo muy importante de la tradición platónica. Dado que en el misticismo la relación entre el religioso y el dios es como la entre el amante y el amado, tampoco podríamos tachar la posibilidad de que dicho martirio revela una relación entre el Padre (el amado) y el Hijo (el amante). El Hijo se sacrifica para conseguir la ascensión y para unirse y transformarse con el Padre para realizar la trinidad. No obstante, porque no es una divinidad verdadera, el llamado Padre (el amado divinizado) aplasta su ascensión, imposibilitando la transformación, y de ahí todos los sufrimientos y dolores, hasta muerte que vamos viendo a lo largo de todo el poemario.

De forma de conclusión: “Nadie comprendía” sugiere una incompreensión, rechazo hasta odio que los demás manifiestan hacia la homosexualidad (como el originado de los dos versos anteriores, “Nadie sabía” que vamos a hallar después significa igual). “la oscura magnolia de tu vientre”, en una parte insinúa la singularidad del amor homosexual (magnolia oscura), en otra parte simboliza el pubis del amado, símbolo bastante erótico, y la oscuridad es símbolo de los pelos que se hallan en el pubis. La oscuridad de la magnolia igualmente alude a la muerte, consecuencia del amor homosexual imposible que está experimentando el mismo autor.

Además, cabe subrayar que, aunque dicha oscuridad conduce invisiblemente a la muerte, la emoción más superficial y visible es la embriaguez, o sea la voluptuosidad

---

<sup>461</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.123.

sexual, debido a que, sea oscura o blanca, la fragancia de la flor ya tiene un significado erótico que connota la embriaguez y la voluptuosidad literalmente. Por lo que atañe a la incomprensión que retrata el autor con las palabras “nadie comprendía”, tan sólo es una idea invisible que se le antoja súbitamente a la hora en la que éste está gozando de la voluptuosidad sexual que desprende la fragancia del pubis del amado.

“Un colibrí de amor” es básicamente la lengua del amante, los versos posteriores de esta estrofa están retratando una escena de beso francés entre el amado y amante. Aquí el autor solo manifiesta un mártir simbólico que connota una voluptuosidad real (es decir, no simbólica), porque en general, un beso francés es voluptuoso para los amantes, la razón por la que el amante es martirizado ya hemos expresado anteriormente, la imposibilidad de la transformación en el amado divinizado en la experiencia mística, la cual no martiriza al amante físicamente, sino mentalmente, o, simbólicamente. De igual modo, aquí el poeta se siente como si fuera un mártir religioso, o un Jesucristo, por la imposibilidad de ascender y convertirse en el Padre, se siente muerto. Esta imposibilidad puede ser por todas razones, una de ellas puede ser por la incomprensión de los demás.

Diferente que los versos anteriores, en éstos, la emoción visible es la emoción de martirio y muerte. Los amantes ya están separados, y ahora el amante está pensando en la imposibilidad de su transformación en el amado. De repente, se le reproduce la escena pasada en la que los dos están disfrutando con el beso francés. No obstante, esta vez, el colibrí de la lengua amorosa que, a la sazón voluptuoso por los goces de los néctares de la lengua del amado, ahora se convierte martirizado porque la imposibilidad del amor ya está hecha.

Sintetizando todo lo propuesto arriba, podemos extraer la ecuación que hemos aquí:

Originador: Nadie comprendía el perfume de la oscura magnolia de tu vientre= [Al disfrutar con la fragancia que desprende de tu pubis, se me ocurre que desconocen, rechazan y odian la belleza de tu pubis y asimismo nuestro amor homosexual, lo cual

provoca la imposibilidad del amor y de ahí la muerte=] la voluptuosidad homoerótica, la imposibilidad del amor homosexual y la muerte.

Originado: Nadie sabía que martirizabas un colibrí de amor entre los dientes= [Separados los dos, el amante rememora la escena en la que los dos están disfrutando con el beso francés, pero la lengua que, entonces voluptuosa y gozando de los néctares de la lengua del amado, ahora se convierte martirizada por la imposibilidad de transformación del amante en el amado, por lo cual deviene en un mártir=la voluptuosidad martirizadora, la imposibilidad de la transformación del amante en el amado y el martirio=] la voluptuosidad homoerótica, la imposibilidad del amor homosexual y la muerte.

Proceso Y del autor: Nadie comprendía el perfume de la oscura magnolia de tu vientre= [Al disfrutar con la fragancia que desprende de tu pubis, se me ocurre que desconocen, rechazan y odian la belleza de tu pubis y asimismo nuestro amor homosexual, lo cual provoca la imposibilidad del amor y de ahí la muerte=] la voluptuosidad homoerótica, la imposibilidad del amor homosexual y la muerte=[la voluptuosidad martirizadora, la imposibilidad de la transformación del amante en el amado y el martirio= separados los dos, el amante rememora la escena en la que los dos están disfrutando con el beso francés, pero la lengua que, entonces voluptuosa y gozando de los néctares de la lengua del amado, ahora se convierte martirizada por la imposibilidad de transformación del amante en el amado, por lo cual deviene en un mártir=la voluptuosidad martirizadora, la imposibilidad de la transformación del amante en el amado y el martirio=] Nadie sabía que martirizabas un colibrí de amor entre los dientes.

Esta estrofa es muy complicada, engloba muchos símbolos que implican varias connotaciones invisibles y herméticas. A lo largo de estos cuatro versos, vemos que la emoción visible está cambiando drásticamente debido a la “mala lectura” que efectúa

el autor en el originador, antes voluptuosidad (nadie comprendía el perfume de tu vientre), y después martirio y muerte (martirizabas un colibrí entre los dientes). Se trata de una incongruencia tanto emotiva como lógica (ya que ambas escenas no tienen nada relacionado). Por tal razón, consideramos que esta estrofa consiste en una inconexión.

Así pues, esta estrofa engloba presencia de otras dos autonomías, que son “la oscura magnolia de tu vientre” y “un colibrí de amor”, dado que la concienciación de metáfora es obvia.

Mil caballitos persas se dormían  
en la plaza con luna de tu frente,  
mientras que yo enlazaba cuatro noches  
tu cintura, enemiga de la nieve<sup>462</sup>.

Primeramente, es conveniente referir aquí el discurso de Jung sobre la atribución funeraria del caballo: “the horse too is a ‘tree of death’; for instance in the Middle Ages the bier was called ‘St. Michael’s Horse,’ and the modern Persian word for coffin means ‘wooden horse.’”<sup>463</sup> Estas palabras son citadas por J. M. Aguirre para expresar su idea de que los caballitos son persas debido a que tienen dicha atribución funeraria.<sup>464</sup> En realidad esta interpretación sería muy negativa, pues al llegar aquí, este poema todavía no ha entrado en el tema de muerte.

Hay dos explicaciones muy interesantes sobre “los caballitos persas” que podríamos considerar: 1. Los caballitos persas nos recuerda “los rizos del cabello (caballo-cabello) que enmarcan la frente del amado”<sup>465</sup>, idea que había formulado

---

<sup>462</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.591.

<sup>463</sup> Jung, C. G., *Symbols of Transformation*, trans. R. F. C. Hull, Princeton, Princeton University Press, 1977, p.477.

<sup>464</sup> Aguirre, J. M., “El sonambulismo de Federico García Lorca”, en *Federico García Lorca*, ed. I. Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973, P.38.

<sup>465</sup> Anderson, A., 1982, *op. cit.*, p.192.

Carlos Ramos-Gil, aunque a regañadientes<sup>466</sup>; 2. Los caballitos son estrellas. En el poema “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, Lorca escribe un verso así: “caballitos de cadmio por la estrella sin sangre”<sup>467</sup>. Simultáneamente, encontramos otro poema lorquiano en el que dicho autor metaforiza unos caballitos mediante las estrellas: “Estrellas amaestradas. /Circo azul. /Doña Luna sonrío..... Arena de niebla. /Lámparas de sueños. /Caballitos luceros / van y vienen/ salpicando rocío/ y luz de amanecer.”<sup>468</sup> La presencia de la luna, y la identificación de la frente con el cielo (como lo que propone Candelas Newton<sup>469</sup>) nos sugiere que existen las estrellas incontables que se han transfigurado en unos caballitos incontables durmientes.

Ahora vayamos a remitir a otra interpretación de Paul Diel, de que el caballito es “l’impétuosité du désir”<sup>470</sup> (citada por Jean Chevalier). Candelas Newton concuerda con dicha interpretación, opinando que, por el impedimento de la luna de la frente dominante que presenta el cielo, los caballitos persas de deseos se duermen sin poder expandirse, y el número “mil” alude al clásico “las mil y una noches”, y con dicho título se insinúa que la expectativa de realización del deseo se postergaría hacia un futuro que nunca llegaría<sup>471</sup>. Michèle Ramond opina lo mismo, dice que “le front, tourné vers l’âme et l’intelligence, porte les chevaux, tournés vers le corps et les instincts”, lo cual constituye una nueva dualidad hermafrodita (alma-cuerpo, inteligencia-instinto; hermafrodita porque Ramond piensa que existe una relación filio-maternal entre el amante y el amado, y los considera como un conjunto)<sup>472</sup>. En dicha dualidad, la frente

---

<sup>466</sup> Ramos-Gil, C., *op. cit.*, p.312; tal idea es también aceptada por Manuel Alcides Jofré, véase *op. cit.*, p.79.

<sup>467</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.465.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p.692.

<sup>469</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.125.

<sup>470</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.228. No hemos podido encontrar la versión francesa que Chevalier cita en este diccionario, entonces mencionamos aquí la versión española: Diel, P., *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, p.71.

<sup>471</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, pp.126-127.

<sup>472</sup> Ramond, M., *op. cit.*, p.75. La interpretación del caballito como los instintos y de la frente como la razón es formulada igualmente por Andrew Anderson. Véase Anderson, A., 1982, *op. cit.*, p.192.

anímica e inteligente se convierte en donde los caballitos duermen, cuyos sueños emitidos por aquélla (por ende, emitidos por el alma y la inteligencia), según Michèle Ramond, contradice contra los instintos, pero triunfa (de ahí que el alma y la inteligencia venzan a lo corporal y los instintos, es decir, los deseos)<sup>473</sup>.

Inclusive, podríamos expandir y exagerar la figura de los caballitos, como lo que dice Francisco Ernesto Puertas Moya, como unos caballos ciegamente desbocados, “que hacen que el poeta desprecie la razón para aferrarse a lo sensual<sup>474</sup>”, es decir, unos deseos ciegamente apetecidos, pero asimismo impotentes (dormidos). Evoquemos, “el caballito sin ojos” de *Madrigal*<sup>475</sup>.

Respecto a las imágenes “plaza” y “luna”, a nuestro parecer, se identifican con “frente”, deviniendo en una metáfora triangular (plaza→frente, luna→frente y por ende plaza→luna). La plaza es plana, y es por lo plano de la plaza se identifica ésta con la frente del amado. Igualmente, la luna es blanca, luminosa y lisa, y por tales caracteres, realiza el autor la comparación<sup>476</sup>. Y porque ambas imágenes se identifican con “frente”, la plaza y la luna se equiparan, son entrambas planas, lisas, blancas (ya que la luz lunar blanquece la plaza). De ahí tres autonomías.

Michèle Ramond considera que la redondez de la frente, la plaza, la luna y la cintura simbolizan “le sexe total, parfait, double et spéculaire” del amado para donde se precipita el amante<sup>477</sup>. Consideramos que tiene razón, pues probablemente sea la condición de hermafrodita del amado el que atrae al poeta para precipitarse como un caballo desbocado, como menciona Francisco Ernesto Puertas Moya. En este verso, no sabemos si Lorca es bisexual o no, pero una persona que puede atesorar particularidades

---

<sup>473</sup> *Ibid.*

<sup>474</sup> Puertas, Moya, F. E., *op. cit.*, p.32.

<sup>475</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.121.

<sup>476</sup> Posiblemente, dicha equiparación provenga de la Gacela III de Hafiz, en la que este gran poeta persa canta “sobre tu frente cual la luna clara”. Esta teoría es propuesta por De Meñaca, M., “Les Poesías Asiáticas, une source poétique de Lorca et de *Diván del Tamarit*”, *Les Langues Neo-Latines*, LXX (217), 1976, pp.125-126. El verso es extraído de Maria de Nava, G., *op. cit.*, p.255.

<sup>477</sup> Ramond, M., *op. cit.*, p.76.

de ambos sexos moderadamente suele tener una preferencia sexual y, además, en una relación homosexual, suele haber una parte que ostenta caracteres del otro sexo.

Para Lorca, la luna es una imagen ominosa, todo bajo su luz se encuentra bañado de un entorno siniestro. Por ejemplo, en *El rey de Harlem*, encontramos unos cocodrilos muertos que duermen bajo la luna, como los caballitos persas en este caso:

Para que los cocodrilos duerman en largas filas,  
Bajo el amianto de la luna<sup>478</sup>.

De igual modo, los caballitos persas están bañados de muerte como los cocodrilos neoyorquinos. Quizás dicha muerte derive de la imposibilidad del amor pasado, y esto lo inquirimos del hecho de que, en todo el poema, el autor use el tiempo pretérito, lo cual ya insinúa que el amor narrado ha quedado en el pasado.

En este poema, la luna no solo es ominosa, sino también dominante, según Candelas Newton. La luna impide que los caballitos (deseos, ideales) se activen, y los obliga a que duerman muertos, como los cocodrilos neoyorquinos<sup>479</sup>. Ya sus deseos, instintos, pasiones e incluso amores han muerto. Bajo la luna siniestra y dominante, no queda ya nada vivo.

Conclusión: Por una parte, físicamente, los caballitos persas son tanto los rizos que se hallan en la frente del amado (en caso de que la frente significa literalmente), como las estrellas que palidecen bajo el dominio de la luna siniestra (en caso de que la frente simboliza el cielo). Por otra parte, psicológicamente, los caballitos persas son representaciones de los deseos, ideales, instintos del poeta. Las tres imágenes “plaza”, “luna” y “frente” se identifican metafóricamente una a otra. Por un lado, son símbolos de la parte racional humana; por otro lado, la luna es ominosa, siniestra y dominante. Por lo tanto, repetimos, los deseos, ideales, instintos del poeta son impedidos por la

---

<sup>478</sup> García Lorca, F., *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán. Madrid, Catedra, 2018., p.119.

<sup>479</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.127.

luna y vencidos por la frente/plaza/razón. En general, estos dos versos están retratando una escena en la memoria del autor, que ocurrió en las cuatro noches que el poeta se acostó con su amado. En la cama, contemplando al amado dormido y la plaza serena blanqueada por la luna, memora la escena de aquel momento, y la describe en este momento, en el que siente nostalgia a esos momentos de reunión. Como ya es imposible la recuperación del amor, todos los objetos (los rizos, las estrellas, la plaza, la luna, la frente) que se halla en aquella escena se convierten en unas imágenes siniestras y circundadas por la muerte. A causa de que, dependiendo del significado de la imagen “frente” (si significa literalmente o simbólicamente), hay dos interpretaciones, y dependiendo de cómo se simbolicen los “caballitos persas” (físicamente o psíquicamente), hay otra interpretación más, nos vemos obligados a proponer tres ecuaciones del originador:

Originador 1: Mil caballitos persas se dormían en la plaza con la luna de tu frente  
[=los rizos se dormían en la frente tuya bajo la luna siniestra=] la muerte.

Originador 2: Mil caballitos persas se dormían en la plaza con la luna de tu frente  
[=las estrellas palidecen en el cielo bajo el dominio de la luna siniestra=] la muerte.

Originador 3: Mil caballitos persas se dormían en la plaza con la luna de tu frente  
[=los deseos/ ideales/ instintos son impedidos por la redondez de la razón bajo el dominio de la luna siniestra=imposibilidad del amor-muerte=] la muerte.

Ahora pasemos a los siguientes versos. De la imagen “cuatro noches”, nos llama la atención la idea de Alcides Jofré, quien opina que cuatro es “un número completo y perfecto”<sup>480</sup>. Dicha idea puede ser corroborada por Jean Chevalier, quien, a la hora de especular sobre el origen de las cuatro puertas que la doctrina sufi exige a los adeptos que franqueen, reza así:

---

<sup>480</sup> Alcides Jofré, M., *op. cit.*, p.79.

“De ces quatre stades ou *portes* du perfectionnement mystique, on peut rapprocher l'évolution quaternaire de l'anima selon les théories de Jung..... Quoi qu'il en soit, le système entier de la pensée junguienne est fondé sur l'importance fondamentale qu'il reconnaît au nombre quatre, la quaternité représentant pour lui le *fondement archétype de la psyché humaine*<sup>481</sup>(JACC, 139), c'est-à-dire *la totalité des processus psychiques conscients et inconscients*<sup>482</sup> (JUNT, 425).”<sup>483</sup>

*De facto*, en la poesía lorquiana, el número cuatro tiene la connotación de “plenitud, completitud y totalidad”. En *Nocturno del hueco I* de *Poeta*, vemos que el autor está buscando unos huecos de sentido positivo, lo cual quiere decir que lo entero es negativo. Dichos huecos figuran en el amor, mientras, cuando el amor va “gimiendo sin norte” por sus ojos, lo niega, diciendo: “No, por mis ojos no, que ahora me enseñas/ cuatro ríos ceñidos en tu brazo.....”<sup>484</sup> Obviamente, la razón por la que la voz poética niega el abrazo del amor es porque ya se encuentra completa por culpa del número cuatro, que el autor rechaza y considera en un sentido muy negativo. En el poema *Piruetas*, se halla un ejemplo más patente, donde canta Lorca que “La vida entera/ depende/ de cuatro letras”<sup>485</sup>. El número significa “completitud”, por ende, su ausencia sugiere el hueco o el vacío. Por eso, en *Florilegio de baladas mínimas* hallamos cuatro muleros

---

<sup>481</sup> La bibliografía que cita Jean Chevalier la ponemos aquí: Jacobi, J., *Complexe, archétype, symbole*, trad. J. Chavy, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1961., p.139. Al mismo tiempo, por varias razones, no hemos podido acceder este libro, por tal motivo, citamos aquí juntamente la versión inglesa que sí que hemos conseguido: Jacobi, J., *Complex/ Archetype/Symbol in the Psychology of C G Jung*, New York, Routledge, 2013, p.168. El nombre de la investigadora es Jolande, pero Jean Chevalier la ha citado con el nombre Yolande por alguna razón que no sabemos, pero igual lo corregimos. Además, por la misma razón (inaccesibilidad de la versión original), haremos la igual cosa al siguiente libro citado por Jean Chevalier.

<sup>482</sup> Versión citada por Jean Chevalier: Jung, C. G., *Types psychologiques*, trad. Y. Le Lay, Georg, Genève, 1950, p.425. Versión que hemos encontrado: Jung, C. G., *Psychological Types*, Princeton, Princeton University Press, 1976 p.355.

<sup>483</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.798.

<sup>484</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.548.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p.693.

que pasan por un río, y una mujer que los contempla desde una vereda. Cuando estos cuatro muleros que son símbolos de plenitud y totalidad se van, el poema termina afligidamente con el siguiente gemido: “¡Ay, ay! Qué sola/ la vereda blanca”. El gemido se explica porque la plenitud se fue, ya después todo quedó vacío. La existencia del número cuatro sugiere un amor completo, como ocurre en *A Margarita*:

A Margarita

Si me voy, te quiero más.

Si me quedo, igual te quiero.

Tu corazón es mi casa

y mi corazón tu huerto.

Yo tengo cuatro palomas,

cuatro palomitas tengo.

Mi corazón es tu casa

¡y tu corazón mi huerto<sup>486</sup>!

En la opinión de Michèle Ramond, la duración de la reunión entre el amante y el amado, cuatro noches, es la alusión “aux quatre quartiers de la lune, et qui devient un chiffre ou symbole lunaire.” Es decir, un redondo, que para la investigadora francesa, es el signo de totalidad, que “succède donc au sexe double et par conséquent total, dans la caractérisation de l’objet poétique fixateur de la libido du sujet.”<sup>487</sup> Es decir, que las cuatro noches sugieren la luna completa, y la completitud lunar es símbolo de la completitud sexual del amado, mejor dicho, el hermafroditismo del amado. Las cuatro noches se vinculan a la luna, eso se puede conceder, sin embargo, no creemos que haya mucha relación entre la luna y el hermafroditismo del amado. Ya que, dicha asociación resulta demasiado forzada.

---

<sup>486</sup> *Ibid.*, p.767.

<sup>487</sup> Ramond, M., *op. cit.*, p.75.

Candelas Newton considera que las cuatro noches son una alusión al orden terrestre temporal, es decir, las cuatro estaciones, los elementos y los puntos cardinales, en cuyo ciclo quedan enmarcados los amantes sin remedio. Dicho orden está sujeto al dominio lunar<sup>488</sup>. Al mismo tiempo, Newton piensa que el verbo enlazar es un “signo de círculo y enroscamiento”, o sea “un círculo o proceso temporal que vuelve sobre sí mismo”, cuya repetición temporal posterga eternamente del gozo total y hace que la vitalidad de los deseos del amante se disuelva<sup>489</sup>.

En contraste, no preferimos concordar con la idea de Candelas Newton. Pues, el tiempo verbal empleado en todo el poema es pretérito, lo cual sugiere un fin, un cese o un término. Ahora, según la interpretación de Newton, si las noches insinúan lo incesable del tiempo, éste va a ser presente o futuro, pues esto da más impresión de que nunca acabase. Otrosí, en el poema el autor ha dicho que en las cuatro noches enlazaba la cintura (pretérito imperfecto), es decir consiguió abrazar al amado en la cintura en esas cuatro noches pasadas, lo cual significa que sí que obtuvo el gozo total en cierto tiempo pasado, pero es que el tiempo ya está pretérito. Por lo tanto, no consideramos conveniente pensar que el autor nunca hubiera conseguido el gozo total.

La cintura, evidentemente, es un símbolo sexual. Emilio García Gómez ya ha señalado la preferencia de los andaluces de los talles gráciles: “efectivamente, el contraste entre la cadera pingüe y el talle frágil constituía, para los andaluces, la suprema belleza femenina.”<sup>490</sup> El talle como una imagen sexual puede originarse del motivo arabigoandaluz, pues dicha imagen es omnipresente en la poesía arabigoandaluz, como observaremos en algunos ejemplos a continuación:

Su talle flexible era una rama que se balanceaba sobre el montón de arena de su cadera y de la que cogía mi corazón frutos de fuego<sup>491</sup>.

---

<sup>488</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.127.

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> García Gómez, E., *Poemas arabigoandaluces*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p.48.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p.97,

Y pasé con ella la noche, mientras la noche dormía y el amor despertaba entre la rama de su talle, la duna de sus caderas y la luna de su rostro<sup>492</sup>.

Recordando su talle, gimo de amor, como las palomas que lloran sobre las ramas<sup>493</sup>.

¡Cuántas noches pasé divirtiéndome a su sombra con mujeres de caderas opulentas y talle extenuado<sup>494</sup>!

Mediante los ejemplos que hemos citado aquí, nos damos cuenta de que a veces la cintura no sólo es una imagen sexual y erótica, sino también amorosa, y preferimos creer que en el caso del poema que analizábamos anteriormente, el enlazar la cintura sea más un acto amoroso que un acto sexual, sin descartar la posibilidad de que tenga una connotación sexual. Francisco Umbral nos ha señalado que el *Diván* es el primer libro lorquiano de amor. Antes de 1936, Lorca había sido siempre un poeta erótico en vez de amoroso, porque el poeta granadino “vive del erotismo superfluo de la naturaleza.”<sup>495</sup> En una prosa que escribe Lorca en colaboración con Cipriano Rivas Cherif, aparecen dos veces el concepto de enlazar la cintura o tomar de la cintura:

Regresan los que fueron al bosque, SIERRA, con el SACRISTÁN, **que la enlaza el talle**, la corona de verbena en la mano, mostrándola con júbilo, el brazo en alto, la primera.

CHIVATO muy felicitado por todos, **toma ahora del talle a su mujer, ya fértil, y todos bailan alegremente la DANZA FINAL.....**<sup>496</sup>

---

<sup>492</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p.73.

<sup>495</sup> Umbral F., *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1970, pp.150-151.

<sup>496</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.1359. El énfasis es mío.

En el citado texto no tiene mucha presencia el erotismo, pero resulta muy amoroso. La presencia del talle indica la profundidad del amor entre los dos personajes. Por tal razón, nosotros nos inclinamos a pensar que “enlazar la cintura” consiste en un acto amoroso que el personaje encarnado en la voz poética realizaba con su amado en las cuatro noches pretéritas para demostrar su amor.

Respecto al modificante “enemiga de la nieve”, Ismailov enumera muchas posibilidades:

One phrase ‘your waist- a rival of snow’ is worth all the preceding descriptions, assuming the following: a rival in terms of color (either blinding white, whiter than snow, or adversarial to the darkness, albeit twinkling away); a rival in terms of heat (cold snow); in terms of conceivable position (snow laying or falling in the open space); in terms of integrity, eternity; and so on<sup>497</sup>.

Por no haber leído la versión española, Ismailov confunde el concepto de “enemigo” con el de “rival”, pero sí que, en este caso, la palabra “enemigo” también implica la connotación del concepto de “rival”. Tenemos que dividir el símbolo “enemiga de la nieve” en dos tiempos verbales para poder descifrarlo, uno es el tiempo pasado, y el otro es el tiempo presente.

En primer lugar, ubicamos a dicho símbolo en tiempo pretérito, es decir, en aquellas cuatro noches. La identificación de la frente del amado con la luna insinúa que éste es un chico bastante blanco. Por eso en este caso, su cintura es más blanca que la nieve, por lo cual es un rival de la nieve, además, el cuerpo del amado es "caliente", pues su temperatura hace de enemigo de la nieve.

En segundo lugar, en el momento presente, en el que el autor está creando esta composición, la recuperación del amor es imposible, lo cual impone cierta impresión mortífera a dicho poema. Por eso, el albor del talle del amado que ya solo puede ser memorizado, se convierte en la mente del autor una oscuridad abstracta, la cual es

---

<sup>497</sup> Ismailov, H., *op. cit.*.

también enemiga de la nieve. Amen, dada la imposibilidad del amor, el amante empieza a sentir un frío letal a la hora de evocar la reunión pasada, dicha sensación es más fría que la nieve, por lo tanto, es rival de la nieve.

Concluamos: en los últimos versos de esta estrofa, hallamos una escena pretérita que duró cuatro noches simbólicas (por eso puede que ese amor durase mucho más tiempo), que simbolizan una completitud o totalidad, posiblemente amorosa, o que simplemente simboliza una reunión probablemente o relativamente breve. Durante aquellas cuatro noches, las dos personas se amaban, y eran felices. El autor enlazaba el talle del amado que era aún más albo que la nieve y era muy caliente. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, el amor expiró. Sólo quedaron las cenizas de la memoria. En cierto momento del presente, el autor rememora esas cuatro noches en las que tomaba la cintura de su amado, cuya blancura ya se convierte en una oscuridad que conduce a la muerte porque estos momentos felices amorosos ya son irrecuperables.

Originado: mientras que yo enlazaba cuatro noches tu cintura, enemiga de la nieve [= yo enlazaba, amorosamente, tu cintura blanquísima y calentísima en unas cuatro noches de reunión que nunca podríamos recuperar, por lo cual la cintura ya para mi es oscuridad y frío= imposibilidad de recuperar el amor feliz que ya está pasado, oscuridad, frío=] la muerte.

Integrando a los originadores y el originado, podemos obtener los tres procesos Y del autor que abreviamos aquí. Oteando los originadores, descubrimos que el autor ha leído “malamente” la imagen de “los caballitos”, convirtiéndolos en los rizos del amado, las estrellas del cielo nocturno y los instintos naturales de los seres humanos, metáforas que no se utilizan con mucha frecuencia, pues, si tuviéramos que recurrir a los diccionarios para saber qué significa cada símbolo, no serían símbolos muy acordes a nuestra lógica ni costumbre de pensar.

En dichos versos también se dan cuatro autonomías, tres de las cuales ya hemos visto, que es la identificación metafórica triangular entre “plaza”, “luna” y “frente”. En

el último verso, es “tu cintura, enemiga de la nieve”, su comportamiento como una autonomía es muy palmario, por lo cual abreviamos el razonamiento.

Entre yeso y jazmines, tu mirada  
era un pálido ramo de simientes<sup>498</sup>.

Primeramente, procedamos a analizar las imágenes “yeso” y “jazmín”. Evidentemente, estas son símbolos basados en su color (blanco). Ahora, observemos la opinión de Emilio Barón Palma, quien diserta que “el color blanco aquí tiene un valor doble: de muerte («yeso»), y de vida o de sensualidad («jazmín») .....”<sup>499</sup> Según dice Andrew Anderson, “el yeso se asocia con la sequedad, lo inerte, lo artificial, el frío, la blancura y hasta lo estatuario, mientras que los jazmines son pequeños, bellos, delicados, fragantes, naturales, vivos pero también blancos.”<sup>500</sup> Es por todas las características que enumera Andrew Anderson, que las dos imágenes “yeso” y “jazmín” adquieren respectivamente la connotación de “la muerte” y “la vida”.

No obstante, tenemos que cuestionarnos ¿por qué nos dice Mario Hernández que “lo blanco lunar concretado en la cristalización de lo muerto, ‘yeso’, o en la menuda delicadeza floral de los ‘jazmines’, imagen de lo vivo siempre amenazado”<sup>501</sup>? Porque los jazmines, al mismo tiempo de ser bellos, fragantes y blancos, son frágiles. En *Casida V*, Lorca equipara el jazmín con unas figuras débiles y víctimas: “Flor de jazmín y toro degollado..... Si el cielo fuera un niño pequeñito, /los jazmines tendrían mitad de noche oscura.....”<sup>502</sup>

---

<sup>498</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.591.

<sup>499</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.70. La idea de que el jazmín es símbolo de la vitalidad es compartida también con Alcides Jofré, M., *op. cit.*, p.79, pero éste solo considera que el yeso simboliza la palidez.

<sup>500</sup> Anderson, A., 1982, p.193.

<sup>501</sup> Hernández, M., “Prólogo”, en F. García Lorca, *Libro de poemas, 1921*, Madrid, Alianza, 1998, p.14. Citado por Puertas Moya, F. E., *op. cit.* p.35.

<sup>502</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.603.

A Andrew Anderson le ha resultado llamativo la connotación fálica de la imagen “ramo”. Aquí conviene citar a Lois Tyson, quien enuncia que “male imagery, or phallic symbols, can include towers, rockets, guns, arrows, swords, and the like. In short, if it stands upright or goes off, it might be functioning as a phallic symbol.”<sup>503</sup> Ahora, retomemos a Andrew Anderson, quien dice: “por último, «simientes» refuerza la interpretación fálica sugiriendo el semen..... mientras que podemos imaginar más literalmente una rama que, pasada la floración, está ahora cargada de simientes..... las implicaciones de esterilidad..... se entresacan de la yuxtaposición de «pálido» con «simientes».”<sup>504</sup> La ambivalencia de la imagen “pálido ramo de simientes” nos ofrece dos posibilidades de desciframiento: 1. este es un miembro viril lleno de semen. 2. este es un ramo lleno de semillas. Ambas interpretaciones se deben a la presencia del adjetivo “pálido”, se dirigen al yeso, es decir, una esterilidad, morbidez, palidez hasta la misma muerte.

Y la identificación de la mirada con dicho ramo, es como lo que dice Michèle Ramond: el amado tiende a ver privilegiarse el polo estéril sobre el palor mórbido del autor<sup>505</sup>. Parece que la mirada está implicando una actitud fría o desdeñosa que dirige el amado al amante, pero nos inclinamos a pensar que la mirada representa el mismo amor entre el poeta y su amado.

Parece que el hecho de que dicho amor se encuentre entre la vida (jazmín) y la muerte (yeso) no es negativo, pero en el originado (pálido ramo), hallamos un adjetivo “pálido” que revela la negatividad de todo el símbolo. En un símbolo, el salto de un concepto a otro distinto por parte del autor es muy frecuente. Por tal razón, la identificación autonómica del amor (es decir la imagen de la mirada) con el pálido ramo insinúa que dicho amor es estéril, que no obtendrá ningún resultado positivo.

En conclusión, podemos sacar unas ecuaciones de originador que proponemos a continuación:

---

<sup>503</sup> Tyson L., *op. cit.*, p.20.

<sup>504</sup> Anderson, A., *op. cit.*, p.193.

<sup>505</sup> Ramond, M., *op. cit.*, p.79.

Originador: tu mirada se encuentra entre yeso y jazmines [=tu amor se encuentra entre la vida y la muerte= tu amor es estéril=] esterilidad.

Originado: un pálido ramo de simientes [=un miembro viril imponente=] esterilidad.

Proceso Y del autor: tu mirada se encuentra entre yeso y jazmines [=tu amor se encuentra entre la vida y la muerte= tu amor es estéril=] esterilidad [=un miembro viril imponente=] un pálido ramo de simientes.

Es muy obvio que esta estrofa equivale a una autonomía. El verbo “ser” que se halla en ella es la concienciación de la relación identificativa entre el originador y el originado, y encontramos un salto emotivo que sugiere la mala lectura del autor (de “tu amor se encuentra entre la vida y la muerte” a “tu amor es estéril”).

Yo busqué, para darte, por mi pecho  
las letras de marfil que dicen *siempre*.

*Siempre, siempre*: jardín de mi agonía,  
tu cuerpo fugitivo para siempre,  
la sangre de tus venas en mi boca,  
tu boca ya sin luz para mi muerte<sup>506</sup>.

Sobre la búsqueda de la “letra de marfil” que se encuentra en los primeros versos que citamos, hallamos cinco interpretaciones: 1. la búsqueda de una perseveración de dicha relación<sup>507</sup>, porque los marfiles son “dures et incorruptibles”<sup>508</sup>; 2. el autor saca, de su pecho, letras de marfil. Tal escena se asemeja a la del mito de la costilla de Adán,

---

<sup>506</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.591.

<sup>507</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.70.

<sup>508</sup> Ramond, M., *op. cit.*, p.79.

metáfora descubierta por Ismailov<sup>509</sup>; 3. el marfil como dientes, las letras simbolizan la creación poética, y la búsqueda de “las letras por mi pecho” tal vez sea una “recherche d’un nouvel alphabet du cœur”<sup>510</sup>; 4. el marfil simboliza la entrega plena<sup>511</sup>; 5. Entonces, decir que unas letras son de marfil es como si se dijera “con una coloración lunar de muerte.....”<sup>512</sup>”

Las interpretaciones 2, 3, 4 conducen a la primera y enderezan a una divinización del amado o identificación de éste con el dios católico. En línea con la tercera interpretación, Candelas Newton enuncia: “en su pecho o corazón infantil residió la estrella de Jesús iluminando su fe en la inmortalidad. Y ése es tal vez el alfabeto que el hablante de la gacela desearía recuperar para con él inscribir eternamente al amor.”<sup>513</sup> Otrosí, la primera y tercera interpretación sugieren que el autor, en la relación amorosa, se entrega totalmente al abrazo del amado, hasta el punto de sacrificar un hueso de su pecho para satisfacerlo, esperando que, de tal forma, se pueda eternizar el amor.

Sintetizamos las cuatro primeras interpretaciones: teniendo en cuenta la fe cristiana, Lorca diviniza a su amado, y se entrega a éste totalmente. Hay dos maneras posibles a las que realiza dicha entrega total: 1. convertirse en un Adán, sacando de su pecho un hueso (el marfil), con el objetivo de sacrificar y satisfacer a su “dios” (el amado), lo cual coadyuva a perpetuar el amor; 2. Consagrar todos sus dientes a la creación poética para poder eternizar su amor.

Parece que con tales interpretaciones podemos deducir que dicha búsqueda de “letras de marfil” lleva implícito un sentido positivo. No obstante, cuando avanzamos a los versos siguientes, nos damos cuenta de que esos constituyen el mismo símbolo que se presenta en los versos que ahora estamos analizando. Estos son originadores y, aquellos originados, porque ambos contienen la palabra “siempre”, y evidentemente, el originado es negativo (jardín de mi agonía, tu cuerpo fugitivo). Por lo tanto, si el

---

<sup>509</sup> Ismailov, H., *op. cit.*

<sup>510</sup> Caron, F., *op. cit.*, p.502.

<sup>511</sup> Puertas Moya, F. E., *op. cit.*, p.32.

<sup>512</sup> Hernández, M., 1981b, *op. cit.*, p.23.

<sup>513</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.129.

originado es negativo, el originador no puede ser sino negativo, pero ello no quiere decir que todo lo que ha hecho el autor sea negativo, como hemos señalado anteriormente, sino, que todo ello ha resultado mal, o simplemente, ha fracasado.

Por eso, ahora nos vemos obligados a averiguar el sentido negativo de la imagen "marfil". Antes que todo, descubrimos que en 1919 Lorca había escrito un poema en el que asocia el marfil con la luna mortífera que asoma como un monstruo con mucha vejez y tristeza: "la luna tiene dientes de marfil. / ¡Qué vieja y triste asoma!"<sup>514</sup> En *Casida V*, la aparición del marfil indica la muerte del elefante, lo cual es corroborado por el esqueleto de la niña: "entre el jazmín y el toro/ o garfios de marfil o gente dormida. /En el jazmín un elefante y nubes /y en el toro el esqueleto de la niña."<sup>515</sup> En uno de los *Sonetos del amor oscuro*, el marfil parece impedir el amor y la naturaleza del poeta gimiente: "Dejo el duro marfil de mi cabeza, / ¡apiádate de mí, ¡rompe mi duelo! / ¡que soy amor, que soy naturaleza!"<sup>516</sup>

Bajo la luna, el marfil cobra cierto sentido ominoso, y la esterilidad que convierte al amor en la muerte, tiñe al marfil de un color letal, lo cual sugiere el fracaso fatal de todos los esfuerzos que el autor hizo para perseverar su amor. Por lo tanto, podemos extraer dos ecuaciones del originador, ya que observamos dos esfuerzos posibles que el autor puede intentar para eternizar su amor:

Originador 1: yo busqué, para darte, por mi pecho las letras de marfil que dicen siempre [=yo, deviniendo en un Adán, saqué por mi pecho un hueso para sacrificar a mi dios (el amado) para eternizar el amor, lo cual resultará fracasado fatalmente=esfuerzos que resultarán fatalmente fracasados para eternizar el amor=] dolor por eternizar fracasadamente el amor.

Originador 2: yo busqué, para darte, por mi pecho las letras de marfil que dicen siempre [=yo consagré mis dientes a la creación poética para eternizar el amor, lo cual

---

<sup>514</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.148.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p.603.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p.632.

resultará en un fracaso fatalmente=esfuerzos que resultarán fatalmente fracasados para eternizar el amor=] dolor por eternizar fracasadamente el amor.

En el siguiente verso, encontramos un jardín de la agonía del autor, el cual simboliza el huerto de Getsemaní<sup>517</sup>. Otra conferencia en la que Lorca metaforiza la ciudad de Granada como “otro Getsemaní” nos ayuda a corroborar la validez esta interpretación:

Estamos señores en otro Getsemaní con sus olivos, habiendo venido al huerto sin que nadie nos haya traído; desde aquí comenzaremos nuestra predicación<sup>518</sup>.

Por lo tanto, la ciudad de Granada es el jardín de Getsemaní para Lorca, y la agonía es “el prelude de su muerte”<sup>519</sup>, según lo anterior, nos enteramos de que, para Lorca, la ciudad Granada, bellissimo jardín, ha sido donde se extiende su muerte. Vive aquí junto con el contingente, aguardando al advenimiento de la muerte, pero no es la muerte a la que teme, sino porque ésta es el “acabamiento en el que desemboca el amor”<sup>520</sup>. Veamos cómo explica Mario Hernández por el tema de la angustia y el contingente de la muerte:

La muerte se le ofrece a García Lorca como amenaza de disolución a la que sólo su propio canto se opone, o como fin en el que desemboca el amor, siempre alimentado por una amarga raíz que comunica con el mundo de los muertos, que se deslizan por el aire invisibles, con silenciosas «alas de musgo», o aguardan la posibilidad de someterse a la rueda de nueva generación y muerte..... El poeta canta pues, desde la más profunda angustia de su ser, sin contemplar ninguna salida..... a su concepción del

---

<sup>517</sup> Esta interpretación ha sido formulada por Andrew Anderson en 1982, *op. cit.*, y seguida por Newton, C., 1992, *op. cit.*

<sup>518</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.353.

<sup>519</sup> Puertas Moya, F. E., *op. cit.*, p.32.

<sup>520</sup> Hernández M., 1981b, *op. cit.*, p.40.

hombre como ser nacido para la muerte, y que a ella ha de volver si naciera de nuevo. Por ello latirá con todos sus sentidos en lo que define como «jardín de mi agonía»<sup>521</sup>.

Es la angustia existencial y el contingente hace la ciudad Granada, donde arraiga el poeta, el jardín de agonía. Pero tampoco sólo es la muerte la que ocasiona la agonía, sino también, como la idea que acabamos de sacar desde el originador, la imposibilidad de la eternización del amor (si la muerte está contingente, ¿cómo eternizar el amor?), la cual se encarna en “tu cuerpo fugitivo para siempre”.

El sintagma “tu cuerpo fugitivo para siempre” tiene dos formas posibles de descifrar: 1. tu cuerpo está siempre huyendo de mí y nunca te encontraré, es decir, el amado siempre está eludiendo mentalmente o físicamente del amante sin querer volver a estar con él, ni siquiera hablar con él cuando lo vea, lo cual imposibilita que éste recupere el amor; 2. tu cuerpo se ha ido a un lugar adonde yo nunca jamás podré llegar, y puede que dicho lugar sea la muerte.

Dada la ambivalencia de dicho sintagma, no podemos adivinar a troche y moche lo que quería decir Lorca con él, pero la idea central ya es clarísima: el cuerpo fugitivo sugiere la irrecuperabilidad, y dicha irrecuperabilidad es eterna, lo cual coincide con la idea de “dolor por el amor fracasado” que acabamos de obtener del originador. Además, observamos que el sintagma “jardín de mi agonía” y el “tu cuerpo fugitivo”, no llegan a un destino. El “jardín” sí que conduce al “dolor por eternizar fracasadamente el amor”, pero el “cuerpo” no. Por eso nos vemos obligados a volver a otear las ecuaciones de originador, y nos damos cuenta de que la idea de “dolor por eternizar fracasadamente el amor” se puede condensar en mayor grado en “dolor por el amor fracasado”, por lo cual descubrimos que los originadores tienen una ambivalencia (“dolor por eternizar fracasadamente el amor” y “dolor por el amor fracasado”) que podemos observar a través de las siguientes ecuaciones:

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, pp.39-40.

Originador 3: yo busqué, para darte, por mi pecho las letras de marfil que dicen siempre [=yo, deviniendo en un Adam, saqué por mi pecho un hueso para sacrificar a mi dios (el amado) para eternizar el amor, lo cual resultará fracasado fatalmente=esfuerzos que resultarán fatalmente fracasados para eternizar el amor=] dolor por el amor fracasado.

Originador 4: yo busqué, para darte, por mi pecho las letras de marfil que dicen siempre [=yo consagré mis dientes a la creación poética para eternizar el amor, lo cual resultará fracasado fatalmente=esfuerzos que resultarán fatalmente fracasados para eternizar el amor=] dolor por el amor fracasado.

Las dos ideas extraídas en los originadores se orientan hacia distintos originados. Lo anterior se puede observar más detalladamente en las siguientes ecuaciones:

Originado 1: Jardín de mi agonía [=Jardín de Getsemaní mío (lorquiano)=ciudad de Granada=donde aguardo la llegada de la muerte=la angustia existencial=imposibilidad de vivir eternamente, lo cual sugiere que el amor acabará con la muerte en algún día=imposibilidad de eternizar el amor=] dolor por eternizar fracasadamente el amor.

Originado 2: tu cuerpo fugitivo para siempre [=tu cuerpo está siempre huyendo de mí físicamente y mentalmente y nunca te encontraré, lo cual imposibilita la recuperación del amor=imposibilidad de recuperar el amor=] dolor por amor fracasado.

Originado 3: tu cuerpo fugitivo para siempre [=tu cuerpo ha ido a un lugar adonde yo nunca jamás podría llegar, lo cual imposibilita la recuperación del amor=imposibilidad de recuperar el amor=] dolor por el amor fracasado.

Tenemos que maravillarnos ante esta proeza que el gran poeta granadino ha logrado. Con tan solo cuatro versos logra tantas connotaciones complejísimas. Durante

toda la historia humana, pocos poetas llegan a lograr dicha expresividad. Lo anterior nos espantaría, ya que muchos investigadores opinasen que *Diván* es el poemario más difícil de Lorca (aún más que *Poeta*).

Volviendo a analizar estas ecuaciones: por límite de la extensión del artículo, nos vemos obligados a abreviar las ecuaciones del proceso Y del autor, pero no es difícil ver que el autor ha realizado una “mala lectura” al originador. El significado literal del originador parece ser una promesa amorosa, con la cual espera que su amor dure para siempre, pero en realidad, el autor lo ha leído como una expectativa que nunca se podría cumplir, lo cual, causará al final una incongruencia emotiva, por ende, deducimos que los símbolos hipotéticos que hemos propuesto aquí equivalen a inconexiones.

Llegando a los últimos versos, vamos a exponer distintas ideas que otros investigadores proponen; 1. la sangre en la boca sugiere la felación<sup>522</sup>; 2. la sangre simboliza el deseo del amante hacia el amado, una vez apagado dicho deseo, el amante muere y el amado desaparece<sup>523</sup>; 3. una alusión a la “sangre de Jesús” (el vino)<sup>524</sup>, y con el apagamiento de dicha sangre, la unión espiritual con su dios (el amado) falla, y consiguientemente, “el beso de amor se torna beso de traición o de Judas, pues de él no emana la vitalidad y el gozo, sino el sufrimiento y la muerte”<sup>525</sup>.

En realidad, estos versos me parecen más bien relacionados con el beso francés entre los dos amantes, en vez de la felación, pues el colibrí es una especie de pájaro de tamaño pequeño, y sería más razonable que considerásemos el colibrí como el emblema de la lengua en vez del miembro viril. Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, sintetizamos las dos ideas restantes en esta forma: el amante, divinizando al amado, deseaba unirse con éste espiritualmente, pero tal deseo falló. Dicho fallo hace que la sangre que posee la luz divina del amado se apague, y el beso deviene en el de Judas, lo cual provoca la muerte del autor.

---

<sup>522</sup> Caron, F., *op. cit.*, p.502.

<sup>523</sup> Ramond, M., *op. cit.*, p.80.

<sup>524</sup> Ismailov, H., *op. cit.*, Anderson, A., 1982, *op. cit.*, p.196.

<sup>525</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.129.

Y llegamos a las ecuaciones:

Originado 1: la sangre de tus venas en mi boca, tu boca ya sin luz para mi muerte [=la sangre del Jesús mío (el tú) apagada en mi boca, lo cual hace que el beso amoroso se convierte en el beso de Judas, y de ahí la muerte= la sangre del Jesús mío (el tú) apagada en mi boca, lo cual sugiere la traición, y de ahí la imposibilidad de eternizar el amor= la imposibilidad de eternizar el amor=] dolor por eternizar fracasadamente el amor.

Originado 2: la sangre de tus venas en mi boca, tu boca ya sin luz para mi muerte [=la sangre del Jesús mío (el tú) apagada en mi boca, lo cual sugiere el fracaso del deseo de unión espiritual con el amado, y de ahí la muerte=el fracaso en eternizar el amor] dolor por eternizar fracasadamente el amor.

Los originados que encontramos aquí finaliza por una misma idea con el verso “jardín de mi agonía” y los versos “Yo busqué.....que dicen siempre”, pero su originador tiene que ser éste, lo cual no se debe a que aquél, como un originado, no pueda ser originador, sino por culpa de la interrupción del verso “tu cuerpo fugitivo para siempre”, quien posee distinto destino. Como ya hemos detectado la “mala lectura” del autor en el originador (desde unas letras que dicen *siempre* desde el amante hasta la muerte de éste por la imposibilidad de tener dicho amor siempre), podemos decir que los procesos Y del autor que constituyen “Yo busqué.....que dicen siempre” y “la sangre..... mi muerte” son todos inconexiones.

Los versos “yo busqué..... dicen siempre”, como un originador, ostentan tres originados, y cada originados siguen distintas “malas lecturas”. Este fenómeno es, para Carlos Bousoño, la “multiplicidad de malas lecturas” y la “multiplicidad de originados”, las cuales son unas de las características del “superrealismo secundario”<sup>526</sup>. Con todo ello podemos percibir qué tan complejo es el superrealismo que constituyen los últimos seis versos de la Gacela primera de Lorca.

---

<sup>526</sup> Véase Bousoño, C., *op. cit.*, p.365-366 y 371.

En esta parte del poema en cuestión también encontramos otras dos autonomías, que son “las letras de marfil” y “jardín de mi agonía”.

### 1.3 Gacela II. De la terrible presencia

Yo quiero que el agua se quede sin cauce.

Yo quiero que el viento se quede sin valles<sup>527</sup>.

En general, este poema nos habla del deseo del autor de que este mundo se convierta en uno caótico. Estos versos tratan de una liberación del agua y el viento: dos de los elementos básicos. Consisten en una conexión que es muy fácil de distinguir. Candelas Newton nos habla de un desposeimiento<sup>528</sup>, mas no opinamos igual, ya que es el cauce el que posee el agua y los valles los que poseen el viento, mejor dicho, dichas figuras estorban y restringen. Quedarse sin cauces y valles les supone al agua y al viento una liberación total en lugar de desposeimiento y pérdida.

Quiero que la noche se quede sin ojos  
y mi corazón sin la flor del oro;

que los bueyes hablen con las grandes hojas  
y que la lombriz se muera de sombra;

que brillen los dientes de la calavera  
y los amarillos inunden la seda<sup>529</sup>.

---

<sup>527</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.592.

<sup>528</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.169.

<sup>529</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.592.

Aquí se está expresando, como los primeros versos, un deseo, o una expectativa de que todo el mundo se convierta en una anormalidad, o un caos mortífero. Que la noche se quede sin ojos es, evidentemente y citando a Candelas Newton, una alusión a “las estrellas cuya luz ideal el hablante quiere ver apagada”<sup>530</sup>.

Por lo que se refiere a la flor de oro, Manuel Alcides Jofré señala que la flor del oro es un símbolo de lo imposible, diciendo que se trata de un símbolo de la mística china según Jung<sup>531</sup>, lo cual es mencionado igualmente por Juan Eduardo Cirlot<sup>532</sup>, pero preferimos seguir la idea de Anderson, quien relaciona este poema con *Bodas de sangre*, en el que “la flor del oro” es una forma de llamar al amado<sup>533</sup>. Por lo tanto, podemos interpretar el predicado “el corazón sin la flor del oro” por “el corazón roto por la ausencia del amado”.

Después, presenciamos otras escenas totalmente anormales, aunque solamente en la mente del poeta: unos bueyes que hablan con sus comidas; una lombriz, animal que vive en la sombra, muere en ésta; unos dientes de una calavera, símbolos de la muerte (oscuridad), brillan y unos amarillos que inundan la seda, dicha escena ha sido descifrada por Ramos-Gil de la siguiente manera:

El astro nocturno, convertido así en heraldo fúnebre y embajador poético de la Muerte, ostenta ya su extravagante dentadura: “La luna tiene *dientes de marfil*”. Más adelante, la vemos poniendo *cabelleras amarillas* a las *amarillas torres* (el amarillo, el verde y, a veces, *el blanco estarían en relación con los rayos de la luna*; serían sus atributos poéticos mortíferos—los colores que aquélla compara a la Muerte en la feria de las sombras). *En otro lugar, la luna se transforma en calavera o calavera de caballo: ‘Pronto se vio que la luna era una calavera de caballo y el aire una manzana oscura’*. Podremos asumir, por tanto: *la calavera de dientes descarnados que inundan*

---

<sup>530</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.169.

<sup>531</sup> Alcides Jofré, M., *op. cit.*, p.81.

<sup>532</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.206.

<sup>533</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.193.

de amarillo la seda, en la “Gacela” aludida, es la luna de antaño, y con idéntico papel<sup>534</sup>.

La calavera representa la luna, que se presenta en la poesía lorquiana mayoritariamente como una imagen mortífera, cuyos rayos anegan la seda. No sabemos con certeza qué simboliza dicha seda, pues es una imagen que tiene varias figuras en la poesía lorquiana, pero en algunos casos, Lorca la utiliza para metaforizar la luz lunar, o la nube, he aquí un ejemplo:

La luna exacta y media  
Pone al cielo tirante  
un polisón de seda (la luz lunar)<sup>535</sup>.

Entonces no había más que un perrillo recién nacido en el cielo y un pie de lacre que se agitaba pendiente de un largo hilo de seda (la nube)<sup>536</sup>.

A veces la seda aparece como un agente limpiador u ordenador:

¡No habrá pañuelos de seda  
Para limpiarme la cara<sup>537</sup>!

El mariquita se peina  
Con su peinador de seda<sup>538</sup>.

Mientras a veces se asocia con el corazón:

---

<sup>534</sup> Ramos-Gil, C., *op. cit.*, p.44-45. Los énfasis son nuestros.

<sup>535</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.728. La explicación entre paréntesis es nuestra.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p.752. La explicación entre paréntesis es nuestra.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p.338.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p.381.

Se ha llenado de luces

Mi corazón de seda.....<sup>539</sup>

Todo hablaba dulce a mi corazón

Temblando en los hilos de sonora seda.....<sup>540</sup>

Lo único que sabemos de la seda poetizada por Lorca es que, el poeta la toma por un símbolo suave, limpio, blanco y puro y, que un símbolo tan limpio y puro esté teñido por el color amarillo, sumado a otras escenas que anteriormente reseña el autor, sugiere una anormalidad o un caos total que predomina en el mundo deseado por Lorca.

En estos símbolos, todos los términos son vinculados a través del conexo “que” junto con su predicado “quiero”, con lo cual, deducimos que es la concienciación de la relación identificativa, por eso, los símbolos encontrados en los tres presentes dísticos son todos autonomías.

Puedo ver el duelo de la noche herida

luchando enroscada con el mediodía.

Resisto un ocaso de verde veneno

y los arcos rotos donde sufre el tiempo<sup>541</sup>.

Al entrar por estas estrofas, divisamos una pelea entre la noche y el día, la cual interpreta muy bien Ramos-Gil: es un dualismo de vida y muerte. La noche herida es “la amenazada existencia humana” y el mediodía es “la vida radiante”<sup>542</sup>. Parece que la

---

<sup>539</sup> *Ibid.*, p.136.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p.592.

<sup>542</sup> Ramos-Gil, C., *op. cit.*, p.45.

noche está herida y por eso es el lado débil, pero cuando observamos el dístico siguiente, nos damos cuenta de que el mediodía es, en realidad, el perdedor. Con el ocaso venenoso, la oscuridad, vocera de la muerte, va a dominar todo el mundo, y el tiempo va a sufrir.

De principio al fin, sendos dísticos son emotivamente congruentes, por tal razón, consideramos que corresponden a una conexión.

Pero no ilumines tu limpio desnudo  
Como un negro cactus abierto en los juncos.

Déjame en un ansia de oscuros planetas,  
pero no me enseñes tu cintura fresca.

En primer lugar, me gustaría citar a Ismailov, quien interpreta muy bien todo el poema:

“In this ghazal, the poet thirsts for, and can see all the fantastic, other-worldly that turn into these very conditions of ghazal morphology, and only refuses to look at the nakedness of his beloved, preferring the anguish of dark planets to her. If one considers this ghazal a compositional continuation of the first one, then this is the poet's look from the other world, from the eternal darkness, and if to compare this with semantics of the classical ghazal, the lyric hero himself rejects a meeting with the beloved, *but he rejects this meeting willing to retain the beloved in the bounds of the earthly world, to retain her living, out of death.*<sup>543</sup>”

Desde un punto de vista panorámico, observamos que todo el poema está retratando una escena de “oscuros planetas”, y resulta anormal, irregular y caótica. El poeta sabe que ya está sumergido en una oscuridad eterna. No quiere que su amante,

---

<sup>543</sup> Ismailov, H., *op. cit.* El énfasis es nuestro.

tan bello como un junco, se encuentre en la misma situación mortífera, deviniendo en un negro cactus, planta seca que causa dolor, como sugiere Candelas Newton<sup>544</sup>. No demostrar la desnudez es un símbolo de no estar presente, y solo cuando el amado esté fuera de este planeta oscuro, el autor podrá asosegarse.

Vamos a establecer las ecuaciones para examinar el tipo de simbolismo que se halla en estos dos últimos dísticos:

Originador: pero no ilumines tu limpio desnudo como un negro cactus abierto en los juncos [=pero no te presentes en este mundo mortífero de caos, y así que no tienes que ser hiriente, seco y serás siempre bello=] deseo que consiste en que el amado no se presente en la oscuridad.

Originado: déjame en un ansia de oscuros planetas, pero no me enseñes tu cintura fresca [=déjame en la oscuridad mortífera, pero no te presentes en ella=] deseo que consiste en que el amado no se presente en la oscuridad.

Proceso Y del autor: pero no ilumines tu limpio cuerpo desnudo como un negro cactus abierto en los juncos [=pero no te presentes en este mundo mortífero de caos, y así que no tienes que ser hiriente, seco y serás siempre bello=] deseo que consiste en que el amado no se presente en la oscuridad [=déjame en la oscuridad mortífera, pero no te presentes en ella=] déjame en un ansia de oscuros planetas, pero no me enseñes tu cintura fresca.

Este símbolo es una conexión, aunque no sabríamos por qué el autor rechaza que su amado se presente en la oscuridad en la que se encuentra sin analizarlo con las ecuaciones, es explícito el rechazo de parte del autor. Los lectores pueden percatarse de ello en la lectura, lo único es que desconocen el por qué.

---

<sup>544</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.171.

#### 1.4 Gacela III. Del amor desesperado

La noche no quiere venir  
para que tú no vengas,  
ni yo pueda ir.

Pero yo iré,  
aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Pero tú vendrás  
con la lengua quemada por la lluvia de sal<sup>545</sup>.

Obviamente es un compromiso entre el amante y el amado por la noche. No obstante, nunca llegará la noche en la que los dos habían quedado para compartir.

La sien es el símbolo de la mente, el pensamiento y conciencia, y el sol, como enuncia Candelas Newton, es también símbolo de la razón, que, como un alacrán, restringe la mente del amante con sus pinzas<sup>546</sup>.

Continuamos con Candelas Newton: la lengua es el centro erótico del ser humano, y que ella sea quemada por la lluvia es una reminiscencia de “la [lluvia] de azufre y fuego que se menciona en Génesis 19.24 como castigo enviado por el cielo para el pecado de Sodoma.”<sup>547</sup> Recordemos por qué, según el relato bíblico, la ciudad de Sodoma fue castigada: porque sus gentes practicaban la sodomía, es decir, la homosexualidad. Lo anterior lo podemos relacionar con el hecho de que el autor granadino es homosexual.

Ya sabemos la razón por la que quedaron por la noche: el sol del desierto es como el alacrán, que, cual juez divino, va a sujetar la mente de entrambos. Lo anterior es para

---

<sup>545</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.593.

<sup>546</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p. 185.

<sup>547</sup> *Ibid.*

que no practiquen el amor homosexual, y la lluvia quemadora es la que hizo el dios católico, para castigar su homosexualidad. Todo se orienta a un límite que impone la sociedad hacia los homosexuales, por lo tanto, podemos tener las ecuaciones presentadas a continuación (la primera estrofa no participa en la simbolización, ya que, no encontramos irracionalidad entre ella y las otras dos estrofas):

Originador: pero yo iré, aunque un sol de alacranes me coma la sien [= pero iremos, aunque nos impidan amarnos como homosexuales=] omisión del impedimento que impone la sociedad hacia los homosexuales.

Originado: pero tú vendrás con la lengua quemada por la lluvia de sal [= pero vendremos, aunque seamos castigados por ser homosexuales=] omisión del impedimento que impone la sociedad hacia los homosexuales.

Proceso Y del autor: pero yo iré, aunque un sol de alacranes me coma la sien [= pero iremos, aunque nos impidan amarnos como homosexuales=] omisión del impedimento que impone la sociedad hacia los homosexuales [= pero vendremos, aunque seamos castigados por ser homosexuales=] pero tú vendrás con la lengua quemada por la lluvia de sal.

La congruencia emotiva es muy obvia, ya que el comer la sien del autor de los alacranes es un hecho tan doloroso como lo es para el autor el impedimento social del amor entre homosexuales.

El día no quiere venir  
para que tú no vengas,  
ni yo pueda ir.

Pero yo iré  
entregando a los sapos mi mordido clavel.

Pero tú vendrás  
por las turbias cloacas de la oscuridad.

Ni la noche ni el día quieren venir  
para que por ti muera  
y tú mueras por mí<sup>548</sup>.

El clavel es el emblema la virilidad de lo masculino<sup>549</sup>. El sapo es el símbolo del infierno, pero también la homosexualidad, como lo que ocurre en la *Oda a Walt Whitman*<sup>550</sup>:

Pero tú no buscabas los ojos arañados,  
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,  
ni la saliva helada,  
ni las curvas heridas como panza de sapo  
que llevan los maricas en coches y en terrazas  
mientras la luna los azota por las esquinas del terror<sup>551</sup>.

Aquí hallamos una desconstrucción de la figura malvada del sapo. Es malvado y representante del infierno, pero eso no quiere decir que no sea amigo de la gente como él, homosexual. Es su amigo, por lo cual entrega su virilidad al sapo, convirtiéndolo en otro emblema de la homosexualidad.

Aquí encontramos una conexión que constituyen la segunda y la tercera estrofa de la cita, en la que el autor, emplea emblemas tradicionalmente oscuros y maliciosos (sapos, cloacas), no para expresar emociones negativas, sino para expresar su amor

---

<sup>548</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.593.

<sup>549</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.95.

<sup>550</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.197.

<sup>551</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.565.

diamantino como un homosexual, grupo vulnerable y mal llamado por la masa y la sociedad. La congruencia emotiva entre los sapos y las cloacas de la oscuridad es indudable.

La última estrofa sólo contiene un símbolo: muerte-orgasmo, el cual es señalado por Linda Britt<sup>552</sup>. Se trata de una conexión. Pues es obviamente que, sea como sea, los amantes llegaron a juntarse y pasaron una noche romántica.

Asimismo, el poema cuenta con otras tres autonomías: el “sol de alacranes” “la lengua quemada por la lluvia de sal” y “la lluvia de sal”.

### 1.5 Gacela IV. Del amor que no se deja ver

Solamente por oír  
la campana de la Vela  
te puse una corona de verbena<sup>553</sup>.

Aquí, Lorca alude a la famosa campana de Vela, cuyo significado simbólico es revelado por Schonberg:

*Le Ghazel de l'amour invisible* fait allusion à la coutume de Grenade. Le 2 janvier, anniversaire de la conquête de la ville, sur la plus haute tour de l'Alcazaba, les jeunes filles font sonner la cloche de la Vela, afin de s'assurer un fiancé au cours de l'année<sup>554</sup>.

Es muy obvio aquí el significado amoroso. Para que el amado sonase la campana de la Vela y asegurar al autor como el “prometido”, éste puso una corona de verbena para cortejarlo, lo cual, es considerado por Francine Caron como una representación de

---

<sup>552</sup> Britt, L., *op. cit.*, p.24.

<sup>553</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.594.

<sup>554</sup> Schonberg, J., L. *op. cit.*, p.241. Citado por Devoto, D., *op. cit.*, p.93.

la fidelidad<sup>555</sup>. Foster señala un tanguillo granadino como el posible origen de esta estrofa, el cual vamos a proponer igualmente aquí, aunque no presente una fuerte relación con nuestro tema:

Quiero vivir en Granada  
solamente por oír  
la campana de la Vela  
cuando me voy a dormir<sup>556</sup>.....

Es evidente que esta estrofa se trata de una conexión. Puesto que, el autor ha hecho una alusión poco desconocida para la gente de fuera de Granada. Y no podemos considerar dicha técnica como un brinco emotivo. La congruencia emotiva es obvia, por lo tanto, no tenemos por qué pensarlo como una inconexión.

*Granada era una luna  
ahogada entre las yedras<sup>557</sup>.*

Evidentemente, es una autonomía con concienciación de metáfora (el verbo “era”), pero igualmente es mística por la equiparación entre Granada y la luna y existencia de la hierba dionisiaca, la yedra.

En primer lugar, vamos a citar dos discursos, en los que sus autores intentan interpretar la identificación de la ciudad Granada con la luna:

“Densa imagen: las luces nocturnas de la ciudad, reflejadas en el agua, y ésta llenando la garganta del ahogado. ¿Qué ciudad? Granada, por supuesto.....”<sup>558</sup>

---

<sup>555</sup> Caron, F., *op. cit.*, p.507.

<sup>556</sup> Véase: Foster, Jeremy C., «Posibles puntos de partida para dos poemas de Lorca», *Romance Notes*, XI, (3), 1970, p.498-500. Citado por Andrew, A., 1988c, p.198.

<sup>557</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.594.

<sup>558</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.72.

“La imagen podría aludir a la ciudad encalada que, vista desde lo alto en la noche, parece una luna cercada por muros con yedras. Bañados por la luna y rodeados de muros con yedras, los cármenes granadinos se ahogan, como tanta pasión se marchita escondida tras las celosías.”<sup>559</sup>

Los dos discursos contradicen uno al otro. El primero dice que la comparación se basa en las luces reflejadas en el agua, y el segundo, la segunda, en la propia ciudad encalada. El primero enuncia que es el agua la que lo ahoga, mientras que, para el segundo, es la pasión. Por eso, dichas metáforas revelan la ambivalencia de esta estrofa. La Granada que retrata Lorca puede ser una ciudad encalada donde reverbera la luz lunar llena de agua, y asimismo una luna anegada por el agua. Tampoco es polivalente el ahogamiento lunar, ya que, la yedra modifica totalmente dicha realidad. Para revelarlo, hemos de pretender interpretar la imagen “yedra”.

En primer lugar, las yedras se asocian con mucha frecuencia por Lorca con los muros granadinos:

La de la yedra muerta sobre los muros rojos<sup>560</sup>.....

Mi alma como una yedra de luz y verde escarcha  
por el muro del día sube lenta a buscarte<sup>561</sup>.

Al mismo tiempo, esta hierba guarda una relación muy estrecha con la figura de Dionisio, deidad griega del vino:

---

<sup>559</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.133.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p.75.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p.743.

Ivy (Greek *kissos*) is the distinctive plant of Dionysus (Bacchus), the god of life's regenerative energy and of such vital fluids as wine, milk, honey, blood, and semen<sup>562</sup>.

El mismo Lorca, en la conferencia "La imagen poética de don Luis de Góngora" menciona unos versos de *Soledades*: "Seis chopos, de seis yedras abrazados, /tirso eran del griego dios, nacido....."<sup>563</sup> Salcedo Coronel interpreta dichos versos diciendo que

Advierte pues la atención de nuestro Poeta en comparar los chopos abrazados con las hiedras a los tirsos, pues la copa del árbol imita la forma que tenía la punta de los tirsos, que era al modo de piña, y a las astas estaba revuelta la hiedra, como finge aquí los árboles<sup>564</sup>.

Este discurso de Salcedo Coronel nos revela por qué ha surgido tal asociación entre la yedra y Dionisio. Así pues, no podemos olvidar el hecho de que el tirso de Dionisio es un símbolo fálico<sup>565</sup>.

Por lo tanto, podemos ver que, las yedras, emblemas eróticos de pasiones y vitalidades, modifican el sentido de los versos, convirtiendo la ciudad Granada en una ciudad llena de pasiones. Además, Candelas Newton señala que aquí hay una alusión a Artemis (la luna), diosa casta ahogada en el agua, lo cual sugiere que las pasiones (yedras) no tienen salida, anegadas igualmente en el agua<sup>566</sup>.

Solamente por oír  
la campana de la Vela

---

<sup>562</sup> Ferber, M., *op. cit.*, p.104.

<sup>563</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.71.

<sup>564</sup> Coronel S., y L. De Góngora, "*Soledades*" de D. Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salcedo Coronel, Madrid, Imprenta Real a costa de Domingo González, 1636, f.241. Citado por Jammes, R., "Notas", en L. De Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p.468.

<sup>565</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.172.

<sup>566</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.133.

desgarré mi jardín de Cartagena<sup>567</sup>.

Aquí encontramos la alusión a otra canción, pero esta vez, infantil, descubierta por Ian Gibson: “¡ay! ¡ay! ¡ay! /cuándo vendrá mi amor? /verbena, verbena, / jardín de Cartagena.”<sup>568</sup> Andrew Anderson señala que este se trata de “un típico juego infantil que dramatiza la búsqueda de un amante”<sup>569</sup>, juntamente, nota la violencia verbal que utiliza Lorca, la cual, para Anderson, es manifestación de la “tensión restringida entre el paraíso perdido de la infancia, y la realidad insatisfactoria del presente adulto.”<sup>570</sup>

La imagen “jardín de Cartagena” se repite otras dos veces en la poesía y en el teatro de Lorca, en ambas ocasiones, aparece junto con la verbena:

De niño yo canté como vosotros,  
Niños buenos del prado,  
Solté mi gavilán con las temibles  
Cuatro uñas de gato.  
Pasé por el jardín de Cartagena  
La verbena invocando  
Y perdí la sortija de mi dicha  
Al pasar el arroyo imaginario<sup>571</sup>.

Dormir tranquilamente, niños míos,  
mientras que yo, perdida y loca, siento  
quemarse con su propia lumbre viva  
esta rosa de sangre de mi pecho.

---

<sup>567</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.594.

<sup>568</sup> Gibson, I., "'Balada triste', children's songs and the theme of sexual disharmony in 'Libro de poemas'", *Bulletin of Hispanic Studies*, 46(1), 1969, p.23. Citado por Anderson, A., 1988c, p.199.

<sup>569</sup> Anderson, A., 1988c, p.199.

<sup>570</sup> *Ibid.*

<sup>571</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.77-78.

Soñar en la verbena y el jardín  
de Cartagena, luminoso y fresco,  
y en la pájara pinta que se mece  
en las ramas del agrio limonero.  
Que yo también estoy dormida, niños  
y voy volando por mi propio sueño,  
como van, sin saber adónde van,  
los tenues vilanicos por el viento<sup>572</sup>.

Podemos divisar que ambas veces que se presenta el jardín de Cartagena, este se parece a un paraíso infantil por el que siente nostalgia el mismo autor: en *Balada triste* (la primera cita), la voz poética recuerda cómo cantaba como un niño bueno, pasaba por el jardín de Cartagena e invocaba la verbena, pero al final perdió su dicha por crecer y convertirse en un adulto; en *Mariana Pineda* (la segunda cita), Mariana recomienda a sus hijos que sueñen en la verbena y el jardín de Cartagena, mientras ella misma “perdida y loca”. Todo ello confirma la idea de Andrew Anderson.

De igual modo, esta estrofa consiste en una conexión, en la que el autor no ha hecho sino una alusión que era bastante extendida entre los granadinos de aquella época.

*Granada era una corza  
rosa por las veletas*<sup>573</sup>.

Otra autonomía se encuentra marcada por la palabra “era”. Granada aquí deviene en una corza, alusión a Acteón, que fue transformado por Artemis en ciervo<sup>574</sup>. En la otra autonomía, Granada se identifica con la misma Artemis, quien es la misma cazadora, y

---

<sup>572</sup> García Lorca, F., *Obras completas II*, ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997b, p.120.

<sup>573</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.594.

<sup>574</sup> Andrew, A., 1988c, *op. cit.*, p.200.

en ésta, la diosa se convierte en la presa. Dos polos de un dualismo ya convergen en un objeto. ¿Con qué finalidad ha hecho el poeta granadino esto? Pues no está teniendo en cuenta una narración lógica y razonable, sino que está fraguando simbolizaciones que se orientan a una misma idea. Pero, ¿Cuál es esta idea?, Candelas Newton lo explica asaz fehaciente: “Con el mito de Artemis en el trasfondo, el vuelo de la Granada/ corza se debate en una serie de movimientos sin sentido, para terminar en el baño de castidad o pasión frustrada de la Granada /luna /Diana.<sup>575</sup>” Y la veleta inquieta, desasosegada e interruptora, es tanto un espectador como una víctima de esta caza.

Solamente por oír  
la campana de la Vela  
me abrasaba en tu cuerpo  
sin saber de quién era<sup>576</sup>.

La estrofa final consiste en una conexión en la que el autor se sumerge calurosamente en el abrazo del amado.

### **1.6 Gacela VII. Del recuerdo de amor**

No te lleves tu recuerdo.  
Déjalo solo en mi pecho,  
  
temblor de blanco cerezo  
en el martirio de Enero<sup>577</sup>.

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, p.200.

<sup>576</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.594.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p.596.

Ramos-Gil indica que la luna de enero “sería la más hermosa y resplandeciente”<sup>578</sup>. La luna más hermosa y resplandeciente que es capaz de irradiar su luz con más potencia a un cerezo, tendría como resultado una blancura y una frialdad máxima. Al mismo tiempo, Francisco Ernesto Puertas Moya opina que, posiblemente, la presente escena alude a la “imagen de San Sebastián”, santo célebre cuya fiesta se celebra a finales de enero<sup>579</sup>. Tal interpretación es interesante, porque coincide con idea que hemos propuesto anteriormente: la divinización del amado. Dicha interpretación la hemos mencionado varias ocasiones, a lo largo de los análisis textuales de la Gacela I. En fin, en los dos dísticos analizados en esta parte, todo el entorno descrito nos insinúa muy bien lo severo que resulta el martirio que padece el poeta con el recuerdo de amor. Por lo tanto, aquí no parece haber una “mala lectura” de parte del autor y, por ende, consideramos que es una conexión.

Me separa de los muertos  
un muro de malos sueños.

Doy pena de lirio fresco  
para un corazón de yeso<sup>580</sup>.

En cuanto a las imágenes de este poema, podemos decir que, varios estudiosos han intentado interpretar la imagen de “malos sueños”: 1. Andrew Anderson supone que los recuerdos dolorosos (malos sueños), a pesar de los sufrimientos que trae, por lo menos da sensación de estar todavía vivo<sup>581</sup>, dicha opinión coincide con la de Emilio Barón Palma, quien afirma que dicha imagen se trata de una ilusión que ilumina la vida<sup>582</sup>. Esta idea resulta más positiva que la de Anderson; 2. Candelas Newton opina que los

---

<sup>578</sup> Ramos-Gil, C., *op. cit.*, p.92.

<sup>579</sup> Puertas Moya, F. E., *op. cit.*, p.29.

<sup>580</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.596

<sup>581</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.208.

<sup>582</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.179.

“malos sueños” son unos sueños infantiles que han construido los muros que obstaculizan la comunicación del autor con el mundo exterior; 3. Candido Panebianco cree que en la imagen se presenta una escena sado-masoquista, en la que el autor se arriesga delante de la furia de la muerte, y la consecuencia de dicho riesgo son “los malos sueños”. Con tal juego aventurero, el autor espera descorazonadamente el “spettro di un *eros* virtualmente estinto”<sup>583</sup>.

Aunque son semejantes, a nuestro parecer, la idea de Andrew Anderson es más acertada que la de Barón Palma, lo cual no se debe sino a que, en el presente poema, no se encuentra ninguna iluminación vital. Pues, sí que podemos localizar entes vivos, más vivos moribundos, que no mueren, pero que tampoco viven. En lo concerniente a la idea de Candelas Newton, nos damos cuenta de que los versos “Toda la noche..... como dos perros” la confirman. Los recuerdos coadyuvan al autor a protegerse del mundo exterior, que es mortífero y funerario. Aunque dicha ayuda conlleva mil dolores y el autor termina amenazado siempre por la muerte. En cuanto a la opinión de Panebianco, se insinúa que hay una posibilidad de que, a la hora de cantar este dístico, Lorca albergara ciertos pensamientos eróticos, pero no tiene por qué arriesgarse para ganar este *eros* desesperadamente, ni vemos nada arriesgado en dichos versos.

En fin, en este dístico, Lorca describe un mundo exterior en el que todas las imágenes reflejan sus dolores y su agonía, solo las ilusiones amorosas u otros sueños semejantes pueden impedirlos. El símbolo de este dístico con el siguiente es una conexión, ya que la congruencia es obvia: las imágenes aparecidas en el siguiente dístico, es decir, lirio y yeso son ambos emblemas de la muerte, las cuales generan una sensación funeraria. El autor aparece, entonces, con un corazón de yeso, tan inerte y tan muerto<sup>584</sup>. Se descarta a sí mismo, como si fuera un lirio recientemente cortado, igualmente, estéril, entumecido<sup>585</sup>.

---

<sup>583</sup> Panebianco, C., *op. cit.*, p.45.

<sup>584</sup> Anderson, A., 1982, p.193.

<sup>585</sup> Anderson, A., “‘Lirio’ and ‘azucena’ in Lorca’s Poetry and Drama”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1986, p.44.

Toda la noche, en el huerto  
mis ojos, como dos perros.

Toda la noche, corriendo  
los membrillos de veneno<sup>586</sup>.

En este fragmento, los ojos de Lorca empiezan a devenir en unos perros guardianes, que vigilan y acechan las amenazas externas. ¿Pero, amenazas que provienen de quién? Posiblemente sea la muerte. Para corroborar que es la muerte la imagen que amenaza la voz poética, tenemos que cerciorarnos mediante el análisis de su originado, que es el dístico siguiente. Ahora vayamos al análisis de éste.

Respecto a la imagen “membrillo”, sabemos que es una fruta sabrosa, olorosa, y como enuncia Mario Hernández, es “imagen de lo sano otoñal”<sup>587</sup>. En sus prosas, Lorca menciona con mucha frecuencia dicha fruta conjuntamente con otras plantas hermosas o aromáticas, o simplemente, se refiere a ella como una fruta fragante. En fin, la imagen "membrillo" equivale a un signo positivo:

Le veo a usted en su casa de Tudanca, entre una tibia brisa de membrillos y nogal pulimentado<sup>588</sup> .....

Góngora, haciendo la señal de la cruz, se recuesta en su lecho oloroso a membrillos y secos azahares<sup>589</sup>.

---

<sup>586</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.596

<sup>587</sup> Hernández, M., 1988b, *op. cit.*, p.34.

<sup>588</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.967.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p.1332.

Las ferias con nueces, con azufaifas, con rojas acerolas, con muchedumbre de membrillos, con torres de jallullos y panes de azúcar de la panadería del Corzo<sup>590</sup>.

En contraste con lo dicho anteriormente, en el poema *Prólogo del Libro de poemas*, el poeta granadino, joven todavía a la sazón, identifica, en dos ocasiones, a su corazón con un membrillo podrido, es decir, una fruta que tiene una connotación positiva, además de la fama de ser aromática se transforma en una fruta podrida, dando un sentido negativo, maloliente, funerario:

Mi corazón está aquí,  
Dios mío.  
Hunde tu cetro en él, Señor.  
Es un membrillo  
Demasiado otoñal  
Y está podrido<sup>591</sup>.

¡Oh Señor soñoliento!  
¡Mira mi corazón  
Frío  
Como un membrillo  
Demasiado otoñal  
Que está podrido<sup>592</sup>!

El membrillo demasiado otoñal y podrido es similar “los membrillos de veneno” que hallamos en el poema en cuestión, pero no podemos asegurarnos de que los membrillos hallados en el presente poema sean símbolos del corazón corroído de Lorca.

---

<sup>590</sup> *Ibid.*, p.147.

<sup>591</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.125.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p.127.

Aun así, preferimos la opinión de Candelas Newton, en la cual, los membrillos de veneno son los frutos vitales de la infancia, que fue corrompidos por el tiempo y el amor divergente<sup>593</sup>. La imagen poética en cuestión puede simbolizar muchas cosas, los sueños, las ilusiones, los recuerdos etc. Y el proceso de putrefacción de los membrillos no es sino la muerte de tales cosas preciosas, las cuales, por el título, creemos que son los recuerdos del poeta.

Demostramos los datos que recabamos a través de las ecuaciones:

Originador: toda la noche, en el huerto mis ojos, como dos perros [=toda la noche, mis ojos, como dos perros guardianes, vigilando la amenaza de la muerte= la amenaza de la muerte=] la muerte.

Originado: toda la noche, corriendo los membrillos de veneno [=toda la noche, mis recuerdos se pudren como unos membrillos podridos=mis recuerdos podridos=la muerte de los recuerdos=] la muerte.

Proceso Y del autor: toda la noche, en el huerto mis ojos, como dos perros [=toda la noche, mis ojos, como dos perros guardianes, vigilando la amenaza de la muerte= la amenaza de la muerte=] la muerte [=la muerte de los recuerdos= mis recuerdos podridos= toda la noche, mis recuerdos se pudren como unos membrillos podridos=] toda la noche, corriendo los membrillos de veneno.

Los perros son tradicionalmente imágenes melancólicas, y la noche se suele asociar a la muerte, entonces no existe incongruencia emotiva en este caso. Por lo tanto, es una conexión.

Algunas veces el viento  
es un tulipán de miedo,

es un tulipán enfermo,

---

<sup>593</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.140.

la madrugada de invierno<sup>594</sup>.

El tulipán como una imagen de aquí es muy difícil de descifrar, no obstante, Candelas Newton la interpreta de manera convincente: los pétalos de dicha flor están muy juntos, por tal característica, el autor lo asocia con el encogimiento que una persona hace cuando tiene mucho miedo<sup>595</sup>. De modo similar, una persona también se encoge cuando está muy enferma. Por lo tanto, el tulipán, como imagen miedosa y enferma, junto con el viento, símbolo constante de la muerte, constituyen una autonomía marcada por la concienciación de la relación identificativa (el verbo “es”), así como la “madrugada de invierno”, ambos por la fragilidad del tulipán. La apariencia de la imagen “invierno” destaca e intensifica el sentido funerario de todo el símbolo.

La hierba cubre en silencio

El valle gris de tu cuerpo.

Por el arco del encuentro

la cicuta está creciendo<sup>596</sup>.

La memoria se va desvaneciendo cada día, hasta que la hierba cubre en la mente del autor, el semblante del amado, y la cicuta está creciendo de una manera frenética en donde los dos se encontraban. Ésta es una planta que provoca urticaria, que es capaz de protegerse de la intervención humana con sus púas y crecer fuera del freno humano<sup>597</sup>. Su presencia en el arco del encuentro sugiere la imposibilidad de recuperar dicho encuentro, ya que, las púas de cicuta van a estorbar que éste ocurra de nuevo. Por lo tanto, podemos ver la congruencia emotiva entre ambos dísticos revelada por las

---

<sup>594</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.596.

<sup>595</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, pp.140-141.

<sup>596</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.596.

<sup>597</sup> Antonio Llera, J., “Federico García Lorca en Harlem”, en *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, ed. L. B. Quílez, Madrid, Iberoamericana, 2018, p.75.

imágenes “hierba, valle gris, cicuta” (todas imágenes melancólicas o fúnebres), por lo tanto, es una conexión.

### 1.7 Gacela IX. Del amor maravilloso

Con todo el yeso  
de los malos campos,  
eras junco de amor, jazmín mojado<sup>598</sup>.

Es fácil de ver que el yeso tiene un sentido negativo, mientras "junco" y "jazmín" son imágenes de sentido positivo. El yeso, como hemos mencionado anteriormente, es un símbolo de la muerte, o de otras cosas estériles que tienen sentido negativo. En contraste, tanto junco como jazmín, son símbolos del amor, lo bello, entre otros sentidos positivos. Estas últimas imágenes tienen concienciación de la identificación entre el originador (el “tú”) y el originado (junco de amor, jazmín mojado). Por ende, podríamos considerarlas como autonomías.

Con sur y llama  
de los malos cielos,  
eras rumor de nieve por mi pecho<sup>599</sup>.

De igual modo, esta estrofa es una autonomía. Parece que la palabra “sur” se refiere al viento Sur, que trae la lluvia. Candelas Newton descubre que aquí se trata de una alusión a la escena famosa bíblica, en la que Dios envió contra Sodoma y Gomorra las lluvias de fuego y llamas<sup>600</sup>. Sólo el amado, siendo el “rumor de nieve”, protege al poeta del calor letal de dicha “llama”.

---

<sup>598</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.598.

<sup>599</sup> *Ibid.*

<sup>600</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.151.

Cielos y campos

anudaban cadenas en mis manos.

Campos y cielos

Azotaban las llagas de mi cuerpo<sup>601</sup>.

Los versos finales no son sino dos estrofas simétricas en las que el autor manifiesta sus sufrimientos causados por el mal entendimiento de la sociedad hacia el amor homosexual. La combinación de “los cielos y los campos” malos alude al mundo, ya que éste está compuesto por el cielo y la tierra. Asimismo, la congruencia emotiva es evidente: el originador habla del límite que impone la sociedad a los homosexuales y el originado habla del dolor que trae dicho límite.

### 1.8 Gacela XI. Del amor con cien años

Esta última gacela es muy relevante para nuestra investigación, porque toda ella es un símbolo. Lázaro Tello Pedro relaciona el primer verso con *Bodas de sangre*<sup>602</sup>, en el cual hallamos unos versos muy parecidos:

Novia: ¡Ay, que cuatro galanes

traen a la muerte por el aire<sup>603</sup>!

---

<sup>601</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.598.

<sup>602</sup> Tello Pedro, L., *Construcción y recepción crítica de Diván del Tamarit*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019, p.53.

<sup>603</sup> García Lorca, F., 1997b, *op. cit.*, p.474.

Dicha intertextualidad nos sugiere que esta gacela, cuyo título aparenta tratar del amor, trata, en cambio, sobre la muerte. Es verdad que, en este poema, los cuatro galanes desaparecen uno tras otro, y simultáneamente, los “ayes” van desapareciendo a medida que se desarrolla el poema. La onomatopeya “ay” en español sugiere un suspiro, un quejido de dolor. Evidentemente, en este poema, los cuatro galanes, adoloridos por el amor, expresan su sufrimiento a través de dicha onomatopeya, y cada vez que se acaba una estrofa y un estribillo, muere un galán, y finalmente no queda nadie. Candelas Newton considera que el número cuatro se trata del símbolo de la plenitud, pues, de hecho, el número cien que aparece en el título simboliza también la plenitud<sup>604</sup>. Además, oteando todo el poema, nos percatamos de que hay una deconstrucción paulatina de la plenitud, la cual no se encarna únicamente en la disminución de la cantidad de los galanes y los suspiros, sino también, en la debilitación de las energías representadas en cada estrofa. En la primera estrofa, hallamos un aumento de los cuatro galanes, lo cual, simboliza la vitalidad de los hombres, pero enseguida, dicha vitalidad se disuelve en cuatro "ayes", y consiguientemente los tres galanes restantes se encuentran en un camino que desciende. Tras otros tres suspiros adoloridos, observamos que el poema aborda una relación erótica entre dos galanes, lo cual sugiere el amor de naturaleza homosexual<sup>605</sup>, la energía de los dos galanes sigue debilitándose, debido a que los galanes empiezan a tener que abrazarse para protegerse de la agresión del amor mortífero. Cuando el galán vuelve la cabeza y se da cuenta de que está solo, expira el último "ay" del poema, y todo se convierte finalmente en la nada, o sea, en la plenitud. El poema entonces, nos sugiere que después de un proceso erosivo del poder del amor, éste último se disuelve totalmente, deviniendo en la nada. Los arrayanes son los único que se quedan, emblemas del mismo amor<sup>606</sup>, y así percibimos el poder mortífero del amor. De ahí que Emilio Barón Palma concluya de la siguiente manera, a la hora de

---

<sup>604</sup> Newton, C., 1992, *op. cit.*, p.194-195.

<sup>605</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.60.

<sup>606</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.221.

referirse al poema en cuestión: “Un poema de amor que resulta ser un poema de muerte.<sup>607</sup>”

Nos inclinamos a decir que este poema no cuenta con ninguna característica del surrealismo, porque la congruencia emotiva es omnipresente en él. Podemos percibir con facilidad las emociones que el poeta procura expresar en este poema, lo único que cuesta es descifrar todas las palabras. Cada dos estrofas de este poema componen una conexión, el originado de la última conexión se convierte en el originador de la siguiente, por lo cual, hay cuatro conexiones en este poema.

### 1.9 Casida II del llanto

He cerrado mi balcón  
porque no quiero oír el llanto,  
pero por detrás de los grises muros  
no se oye otra cosa que el llanto<sup>608</sup>.

Recordemos que, en la *Casida I*, hemos propuesto la descripción de Lorca sobre el “agua que sufre y gime llena de diminutos violines blancos allá en el Generalife”<sup>609</sup>. Pues el llanto que hallamos en esta casida no es sino el mismo: el llanto del río o del agua granadina. El color gris, es un reflejo de la melancolía del autor en los muros, y conviene recordar aquí el discurso de Jean Chevalier: “la grisaille de certains tems brumeux donne une impression de tristesse, de mélancolie, d’ennui.”<sup>610</sup> Por lo tanto, podemos ver que las imágenes que aparecen en este poema, es decir, el cierre del balcón, el llanto, los grises muros, son imágenes melancólicas en su totalidad, lo cual

---

<sup>607</sup> Barón Palma, E., *op. cit.*, p.77.

<sup>608</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.601.

<sup>609</sup> García Lorca, F., 1997a, *op. cit.*, p.138. Citado por Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.226.

<sup>610</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.487.

corresponde al fundamento emotivo del símbolo, y entonces consideramos que este símbolo es una conexión.

Hay muy pocos ángeles que canten,  
hay muy pocos perros que ladren,  
mil violines caben en la palma de mi mano.

Pero el llanto es un perro inmenso,  
el llanto es un ángel inmenso,  
el llanto es un violín inmenso,  
las lágrimas amordazan al viento,  
y no se oye otra cosa que el llanto<sup>611</sup>.

El canto de los ángeles, el ladrido de los perros, y los violines son tres representaciones de los sonidos celestiales, mundiales y artísticos<sup>612</sup>. Tales asociaciones, quizás, tengan que ver también con la teoría del duende, pues el ángel corresponde a lo celestial, el duende a lo mundial y la musa a lo artístico, pero no compliquemos demasiado la interpretación. Para Andrew Anderson, dichos sonidos son alivios que ayudan ante la muerte, no obstante, el llanto es un sonido tan inmenso que desvirtúa estos alivios, exponiendo al poeta a los daños del llanto, o sea, de la muerte, lo cual demuestra Lorca a través de tres autonomías (el llanto es un perro inmenso etc.). Además, el poeta no quiere que la poridad del espacio lleno de llantos que ha creado en esta casida sea maculada por ningún otro sonido, entonces, después de vaciar todos los sonidos contrarios (el canto, el ladrido y la música), acalla al final el viento, único sonido que pudiera seguir produciéndose, y de ahí un espacio purísimo donde sólo se escucha el llanto de las aguas. Todas las imágenes guardan una estrecha conexión emotiva, sin intervención de imágenes que causen incongruencia emotiva. Los tres

---

<sup>611</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.601.

<sup>612</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.230.

versos de la primera estrofa de la cita son los originadores de los tres versos primeros de la segunda estrofa. Gracias a la imagen común de ambos originadores, afirmamos que estos constituyen respectivamente una conexión. Y los dos últimos versos del poema es el originado de los tres versos anteriores, el que destaca la fuerza abrumadora del llanto, es una conexión.

### 1.10 Casida VII de la rosa

La rosa,  
no buscaba la aurora:  
casi eterna en su ramo,  
buscaba otra cosa<sup>613</sup>.

Primero me gustaría citar un discurso de Diego Gerardo que intenta descifrar la imagen de “la otra cosa” en este poema: “porque el poeta, como su rosa, buscaba otra cosa..... Y esa otra cosa era la poesía.<sup>614</sup>” La aurora, del color de la rosa, es un símbolo de la belleza superficial para la rosa. Porque la aurora y la rosa comparten un color, y la belleza de la aurora es aún más llamativa, pero la aurora no es duradera. La eternidad de la rosa en su ramo tampoco es real, puesto que, como diserta José Merlo Calvente, “a verdad de la rosa es la mentira (‘casi eterna en su ramo’), la apariencia. Si está en el ramo es porque está fresca y al mirarla así parece que es inmutable”<sup>615</sup>. Es decir, la fugacidad de la aurora y la de la rosa se corresponden una a la otra, y por tal razón, la rosa no desea tal fugacidad, quiere algo más duradero. Pero ¿qué es lo más duradero? No sabemos afirmarlo con absoluta certeza, ya que pertenece a una categoría muy amplia, entonces no creemos que se reduzca a ser simplemente “la poesía”, como hemos

---

<sup>613</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.604.

<sup>614</sup> Devoto, D., *op. cit.*, p.116. Cuando Daniel Devoto cita este discurso, no indica su procedencia. Hemos procurado encontrarla, pero no lo podemos. Entonces nos vemos obligados a citar la apariencia de este discurso en el libro de Daniel Devoto, donde lo descubrimos por primera vez.

<sup>615</sup> Merlo Calvente, J., *op. cit.*, p.665.

visto en el discurso de Diego Gerardo. Desconocemos qué es lo que desea la rosa, mas, no es necesario saberlo. Cada lector tiene su propia interpretación sobre lo que es. Ahora empezamos a demostrar este símbolo a través de las siguientes ecuaciones:

Originador: la rosa no buscaba la aurora [= la rosa no pretendía una belleza tan efímera como la de la aurora, buscaba otra cosa eterna, trascendental=la búsqueda de otra cosa eterna=] La búsqueda de la eternidad.

Originado: casi eterna en su ramo, buscaba otra cosa [= la eternidad superficial y efímera, y la búsqueda consiguiente de otra cosa verdaderamente eterna=] La búsqueda de la eternidad.

Proceso Y: la rosa no buscaba la aurora [= la rosa no buscaba una belleza tan efímera como la de la aurora, buscaba otra cosa eterna=la búsqueda de otra cosa eterna=] La búsqueda de la eternidad [= la búsqueda de otra cosa verdaderamente eterna= la eternidad superficial y efímera, y la búsqueda consiguiente de otra cosa eterna verdaderamente=] casi eterna en su ramo, buscaba otra cosa.

Si tomamos este símbolo como una oración adversativa, nos damos cuenta de que la estructura ideal ya está presente en él. El originador contiene el concepto de “búsqueda” de la eternidad (no buscar la fugacidad equivale a decir buscar la eternidad), y el simbolizado también. Tal correspondencia nos revela la congruencia emotiva del símbolo. Lo anterior nos sugiere que corresponde una conexión. Pues, la mala lectura deja una variación en el camino en el que el originador se dirige al simbolizado, si el originador contiene la misma noción que el simbolizado y no tienen nada que sea emocionalmente incongruente, podemos considerar que son emotivamente congruentes.

La rosa,  
no buscaba ni ciencia ni sombra:

confín de carne y sueño,  
buscaba otra cosa<sup>616</sup>.

Aquí hallamos una alusión de unos versos de Antonio Machado:

Mas sé que fue un noble,  
divino poeta,  
corazón maduro  
de sombra y de ciencia<sup>617</sup>.

Según interpreta José Merlo Calvente, en este verso citado, “el corazón del poeta está lleno de conocimiento (‘ciencia’) pero también de oscuridad, de desconocimiento (‘sombra’)<sup>618</sup>”. Entonces, la rosa de esta casida descarta ambas cualidades, es decir, no pretende ni lo luminoso ni lo oscuro, ya que, quiere ser la frontera entre la realidad y el sueño. Al mismo tiempo, la rosa no pretende ser ni la realidad ni el sueño, sino un ser que media entre ellos. No es real, ni es irreal. De igual modo, Creemos también que los conceptos "ciencia" y "sombra" corresponden respectivamente al concepto de carne y sueño. Pues la carne es algo cognoscible como la ciencia, alude a la realidad, mientras que, el sueño es una mezcla de lo conocido y lo desconocido, por ende, la sombra. Esta correspondencia nos sugiere la congruencia emotiva del símbolo y de ahí que podamos definirlo como una conexión.

La rosa,  
no buscaba la rosa:  
inmóvil por el cielo

---

<sup>616</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.605.

<sup>617</sup> Machado, A., *poemas*, Barcelona, Editorial Linkgua USA, 2019, p.97.

<sup>618</sup> Merlo Calvente, J., *op. cit.*, p.665.

buscaba otra cosa<sup>619</sup>.

La rosa es no solo el conjunto de los méritos que hemos mencionado anteriormente, la belleza (la aurora), el conocimiento<sup>620</sup> (la ciencia, la carne), sino también se caracteriza por su fugacidad. Por eso, no pretende ser lo que es. Pretende ser algo que no sea tan fugaz, para poder mantener su belleza, y de ahí que la “otra cosa”. Cuando el autor intenta escribir el originado según el originador, extrae una de las características de la rosa. Lo anterior construye una congruencia emotiva entre ambos elementos, por eso, este símbolo es una conexión.

### **1.11 Casida VIII de la muchacha dorada**

La muchacha dorada  
se bañaba en el agua  
y el agua se doraba<sup>621</sup>.

¿Quién es esta muchacha? No podríamos afirmar todavía, pero conjeturamos que es la luna o el sol, o ambos. También podríamos considerarla como un concepto abstracto como el amor. Asimismo, imaginamos que se trata de la descripción de una escena así: la luna o el sol, de color dorado, tiene su reflejo en el agua, la cual es dorada por el mismo reflejo. Para descifrar la identidad de dicha figura hay que seguir analizando el poema. No obstante, con una lectura preliminar, sí que podemos observar que se trata de una conexión, pues la congruencia emotiva es muy obvia.

Las algas y las ramas

---

<sup>619</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.605.

<sup>620</sup> En el *Asno de oro*, el asno se convierte en el hombre a través de comer una rosa, por eso, la rosa es asimismo el símbolo del conocimiento. Véase Merlo Calvente, J., *op. cit.*, p.665.

<sup>621</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.605.

en sombra la asombraban,  
y el ruiseñor cantaba  
por la muchacha blanca<sup>622</sup>.

En este caso, entran en la escena las algas y las ramas que asombran el reflejo del astro, al son de un ruiseñor, cuyo canto sugiere que el tiempo en el que tiene lugar el poema es la noche. Entonces, primordialmente, suponemos que la “muchacha blanca” es la luna. Además, este símbolo es asimismo una conexión.

Vino la noche clara,  
turbia de plata mala,  
con peladas montañas  
bajo la brisa parda<sup>623</sup>.

Esta estrofa es la descripción de una escena nocturna en la que el tiempo se torna lúgubre, el agua se vuelve turbida y consiguientemente el reflejo de la luna se vuelve borrosa, y las montañas desnudas se hallan también en el agua. El contraste entre la “noche clara” y lo turbio o manchado del resto de las imágenes se debe a que la noche clara se debe a la presencia de la luna, que es luminosa, mientras el agua y el aire son impuros. Es notorio lo melancólico y lúgubre de esta escena. En la que todas las imágenes son iguales de melancólicas y lúgubres, de ahí que podamos determinar que es una conexión.

No nos inclinamos a interpretar demasiado estas descripciones de paisajes, porque a través del paisaje ya se puede percibir las emociones. Tenemos que tener en cuenta de que nuestro objetivo no es interpretar los versos del poema, sino clasificar los simbolismos o simbolizaciones que contienen los versos correspondientes. Para ello, debemos procurar corroborar si dichos versos son emotivamente congruentes o no, o si

---

<sup>622</sup> *Ibid.*

<sup>623</sup> *Ibid.*

el autor impuso una mala lectura a la hora de escribirlos. Por eso, la percepción de las emociones a través de los paisajes ya nos sirve para clasificar el símbolo en cuestión como una conexión, entonces no es necesario desarrollar demasiado su contenido. Además, para un poema, la percepción siempre es una metodología más conveniente que la interpretación, es más fácil acercarse al autor a través del sentimiento en vez de interpretaciones. Las interpretaciones sirven sólo para que los versos no puedan ser sentidos por una persona, y si cuando una persona insiste en interpretar un verso que es comprensible a través del sentimiento, no está interpretando, sino sobreinterpretando. Por lo tanto, siempre y cuando sea posible, nos ladeamos a dejar lo que es, sin penetrar demasiado en ellos, para evitar la sobreinterpretación.

La muchacha mojada  
era blanca en el agua  
y el agua, llamarada<sup>624</sup>.

Posiblemente, la autonomía que observamos la identificación del agua con la llamarada se deba a la iluminación del astro, plano real del plano imaginario, que en el poema aparece como “la muchacha”. Creemos que dicha figura es la luna, pues la escena del presente poema no llega al alba hasta la próxima estrofa, pero sí que el astro en cuestión se asemeja más el sol. Conjeturamos que el empleo del pretérito imperfecto “era” sugiere un tiempo pasado para la descripción de las cualidades de dicha figura. Es decir, la muchacha era “blanca”, pero dicha blancura ya se ha acabado, porque ahora no es la luna, sino el sol el cual convierte al agua en una llamarada. La anterior sería una interpretación posible, pero nos inclinamos a pensar que la llamarada se refiere al esplendor argénteo de la luna. Este símbolo es una conexión, pues su fundamento emotivo sigue melancólico, sin sufrir ninguna variación drástica.

Vino el alba sin mancha

---

<sup>624</sup> *Ibid.*

con cien caras de vaca,  
yerta y amortajada  
con heladas guirnaldas<sup>625</sup>.

Opinamos que “Sin mancha” hace referencia a la virginidad de la “muchacha dorada”, y recordemos la asociación del alba con la vulva que hemos visto en la *Casida IV*, la virginidad, a lo mejor, se atribuye en este caso a la vulva de la muchacha dorada que está muy presente en el poema en cuestión. No obstante, obviamente, es más probable que esta expresión “sin mancha” se refiera a la blancura, en vez de la castidad, porque a continuación, aparecerá la muerte, y la blancura tiene mucho que ver con ella, mientras la virginidad no. En cuanto a la vaca, sabemos que es muy asociada con la tierra y la luna<sup>626</sup>, y según la idea de Aeppli (citada por José Antonio Pérez-Rioja), es el símbolo de la madre-tierra<sup>627</sup>. La imagen "vaca" puede referirse a la luna o a la tierra. En caso de referirse a la luna, sugiere que es la vaca (la luna) la que muere, porque los modificadores “yerta y amortajada, con heladas guirnaldas” no tienen un sujeto fijo. No obstante, si consideramos que la vaca hace referencia a la luna, y el amanecer supone la muerte de ella, entonces es la luna (la vaca) la yerta, amortajada y que tiene unas heladas guirnaldas, sería razonable pensarlo así. Las cien caras pueden hacer alusión a las fases de la luna, pero cien es el emblema de la totalidad, entonces consideramos que se trata de la omnipresencia de algo. Ya que las fases lunares no pueden concentrarse en una sola hora, pensamos que tal vez, aluda a otro aspecto de la luna, posiblemente, la muerte de la luna, porque si la muerte de la luna es una verdad, es omnipresente. Si la vaca se refiere a la tierra, las cien caras, posiblemente, hacen referencia a la completitud de la tierra, o sea igualmente la omnipresencia de algo. Esto puede ser la esterilidad de la tierra, y también puede ser el resplandor del alba. Allende, la vaca es,

---

<sup>625</sup> *Ibid.*

<sup>626</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.455.

<sup>627</sup> Pérez-Rioja, J. *op. cit.*, p.346.

en muchas culturas, el símbolo de la fecundidad<sup>628</sup>. La asociación de lo muerto con ella puede insinuar una esterilidad total. Y como lo que hemos dicho anteriormente, la blancura sugerida por la expresión “sin mancha” está ligada muy estrechamente con la muerte, y de ahí el vínculo simbólico entre “el alba sin mancha” y “la vaca o el alba yerta y amortajada con heladas guirnaldas”. No importa si los modificadores “yerta y amortajada con heladas guirnaldas” se adhieren a la vaca o al alba, pues su existencia sólo sirve para demostrar la esterilidad y la omnipresencia de la muerte (cien caras), en vez de modificar unos específicos objetos, son omnipresentes. Podríamos demostrar todo este conjunto simbólico con las siguientes ecuaciones:

Originador 1 (en caso de que los modificadores tienen como sujeto la vaca): Vino el alba sin mancha [=Vino el alba blanca= la blancura= La blancura mortífera=] la muerte.

Originado 1 (en caso de que la vaca hace referencia a la luna): con cien caras de vaca, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas [=con omnipresencia de la muerte de la luna=] la muerte.

Proceso Y 1: Vino el alba sin mancha [=Vino el alba blanca= la blancura=La blancura mortífera=] la muerte [= con omnipresencia de la muerte de la luna=] con cien caras de vaca, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas.

Originado 2 (en caso de que la vaca haga referencia a la tierra y que las cien caras se refieran a la omnipresencia de la esterilidad de la tierra): con cien caras de vaca, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas [=con omnipresencia de la esterilidad de la tierra= la esterilidad de la tierra= la muerte de la tierra=] la muerte.

---

<sup>628</sup> Véase los libros citados en la nota 417 y 418.

Proceso Y 2: Vino el alba sin mancha [=Vino el alba blanca= la blancura=La blancura mortífera=] la muerte [= la muerte de la tierra= la esterilidad de la tierra= con omnipresencia de la esterilidad de la tierra=] con cien caras de vaca, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas.

Originado 3 (en caso de que la vaca haga referencia a la tierra y que las cien caras se refieran a la omnipresencia del resplandor del alba): con cien caras de vaca, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas [=con omnipresencia del resplandor del alba, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas= con omnipresencia del resplandor del alba, pero muerta= la muerte del resplandor del alba= la muerte del alba=] la muerte.

Proceso Y 3: Vino el alba sin mancha [=Vino el alba blanca= la blancura=La blancura mortífera=] la muerte [=la muerte del alba= la muerte del resplandor del alba= con omnipresencia del resplandor del alba, pero muerta= con omnipresencia del resplandor del alba, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas=] con cien caras de vaca, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas.

Originador 2 (en caso de que los modificadores tengan como sujeto el alba): vino el alba sin mancha, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas [= vino el alba blanca, pero vino muerta=la blancura y la muerte=] La muerte.

Originado 4 (en caso de que la vaca haga referencia a la luna): con cien caras de vaca [=con la omnipresencia de la muerte de la luna=] La muerte.

Proceso Y 4: vino el alba sin mancha, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas [= vino el alba blanca pero vino muerta=la blancura y la muerte=] La muerte [=con la omnipresencia de la muerte de la luna=] con cien caras de vaca.

Originado 5 (en caso de que la vaca haga referencia a la tierra, y las cien caras se refieran a la omnipresencia de la esterilidad de la tierra) con cien caras de vaca [=con omnipresencia de la esterilidad de la tierra= la esterilidad de la tierra= la muerte de la tierra=] La muerte.

Proceso Y 5: vino el alba sin mancha, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas [= vino el alba blanca pero muerta=la blancura y la muerte=] La muerte [= la muerte de la tierra= la esterilidad de la tierra= con omnipresencia de la esterilidad de la tierra=] con cien caras de vaca.

Originado 6 (en caso de que la vaca hace referencia a la tierra, y las cien caras se refieren a la omnipresencia del resplandor del alba) con cien caras de vaca [=con omnipresencia del resplandor del alba= con omnipresencia de la blancura del resplandor del alba= con omnipresencia de la blancura mortífera del resplandor del alba=la blancura mortífera=] La muerte.

Proceso Y 6: vino el alba sin mancha, yerta y amortajada, con heladas guirnaldas [= vino el alba blanca pero muerta=la blancura y la muerte=] La muerte [=la blancura mortífera= con omnipresencia de la blancura mortífera del resplandor del alba= con omnipresencia de la blancura del resplandor del alba= con omnipresencia del resplandor del alba=] con cien caras de vaca.

Aunque en este símbolo se puede percibir muchas posibilidades, la asociación o identificación de la blancura del alba con la muerte está presente en todas las seis posibilidades. Ambos los dos originadores empiezan por tal asociación. Pero ¿equivale dicha asociación a una “mala lectura”? Creemos que no. Pues en muchas culturas, el color blanco es uno que se suele asociar con la muerte, por ejemplo, en China, la hechura de la mortaja es blanca. Por eso, este símbolo, aunque tenga numerosas posibilidades interpretativas, tiene más características a una conexión.

La muchacha de lágrimas,  
se bañaba entre llamas,  
y el ruiseñor lloraba  
con las alas quemadas<sup>629</sup>.

Las lágrimas hacen referencia al reflejo flotante del alba en el agua, y la llama es el color rosado del alba (podemos percatar el cambio del color, pues en la pasada estrofa, el alba es blanca). El ruiseñor, según García-Posada, es el símbolo del amor, la poesía, o “de todo lo más puro de la vida”<sup>630</sup>. Su llanto sugiere el sufrimiento de la pérdida de éstos. Intuimos que esta pérdida se debe a la pérdida de un amor, o a la esterilidad descrita en la pasada estrofa. No obstante, signifique lo que signifique, la escena del ruiseñor se vincula muy bien con la de la muchacha, no tenemos que proponer las ecuaciones para darnos cuenta de que es una conexión, la correspondencia entre las palabras “lágrimas” y “lloraba” y entre las palabras “llamas” y “quemadas” ya nos sugiere todo.

La muchacha dorada  
era una blanca garza  
y el agua la doraba<sup>631</sup>.

La significación simbólica de la garza es amplia. Jean Chevalier sostiene que dicha ave es el símbolo de la indiscreción porque mete su pico en todas partes, pero también representa una vigilancia pervertida fácilmente por la curiosidad abusiva<sup>632</sup>; Por otro lado, Michael Ferber diserta que, en la literatura, la garza se asocia con mucha

---

<sup>629</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.606.

<sup>630</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.278.

<sup>631</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.606.

<sup>632</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.501.

frecuencia con la notabilidad, la libertad y la belleza de la naturaleza<sup>633</sup>; en contraste, Cirlot menciona la asociación del animal con la mañana y la generación vital en el Egipto Antiguo<sup>634</sup>. Debido a la multiplicidad de interpretaciones, no podemos identificar con exactitud el significado de la garza, por lo que, esta autonomía parece bastante misteriosa, pero conjeturamos que se trate de una identificación basada en la realidad de que la garza es un ave acuática: la escena en la que el sol o el alba se mueve con lentitud en el agua resulta muy similar a la escena en la que dicha ave blanca vagabundea sobre el agua. Entonces, nos cuestionamos, ¿Es una autonomía? Creemos que no, porque la asociación del reflejo del astro en el agua con la garza es emotivamente congruente, ya que garza es un ave acuática. Por lo que tal identificación es más razonable.

## 2. Seis poemas galegos

### 2.1 Madrigal â Cibdâ de Santiago

Chove en Santiago  
meu doce amor.  
Camelia branca do ar  
brila entebredido o sol<sup>635</sup>.

La lluvia es un paisaje muy típico de Galicia. Apud Lorca, lluvia es un símbolo tanto fúnebre como vital<sup>636</sup>, pero en este caso, según el contexto, conjeturamos que se trata de un símbolo ahogador, que se dirige a la muerte. En este poema, es el antípoda del sol (Santiago, lonxe do sol) y, asimismo, según Jorge Luis Castillo, la lluvia y el

---

<sup>633</sup> Ferber, M., *op. cit.*, p.97.

<sup>634</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.214.

<sup>635</sup> García Lorca, F. *Diván del Tamarit, Seis poemas galegos, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ed. A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p.265.

<sup>636</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.227.

viento perdido que veremos posteriormente son los “atributos dunha melancólica voz poética a cargo da que queda a descrición dunha paisaxe urbana”<sup>637</sup> relacionados con la nostalgia que siente el poeta por la existencia de un abismo insalvable que yace entre la naturaleza y él<sup>638</sup>. No queremos complicar demasiado el análisis, pero sí que podemos percatar una cierta saudade de este tipo en las obras de Lorca. Una verbigracia muy palmaria sería el caso de *Poeta en Nueva York*. En este poemario, Lorca expresa su compasión y su apoyo hacia los negros, encarnaciones de la naturaleza, y canta contra la civilización moderna de los blancos, la cual, Lorca considera que es el opositor y destructor de la naturaleza. Otro ejemplo es el caso de la *Casida IV*, donde metaforiza la naturaleza-madre con una mujer tendida y desnuda. El dicho “doce amor” es asimismo muy interesante. ¿Cuál es este amor dulce? No sabemos, pero a continuación, encontramos la camelia, la cual, como la magnolia de la primera Gacela, es un símbolo erótico. Pérez Rodríguez lo considera como “un símbolo floral no amor homosexual”<sup>639</sup>. La asociación de dicho símbolo erótico con el aire, símbolo fúnebre en *Poeta en Nueva York*<sup>640</sup>, sugiere una esterilidad o un fracaso del amor. Asimismo, Pérez Rodríguez vincula la camelia del poema con la sombra, sugiriendo que puede lembrarnos la muerte, pero nos parece que sería más posible que la asociación de la camelia con el aire metaforizase la niebla por la blancura de la flor, ya que la niebla, con mucha frecuencia, se presenta como una entidad de color blanco. Seguidamente, podemos presenciar la escena en la que el sol se queda oscurecido al ser cubierto por la niebla. Tal oscuridad nos sugiere también un matiz en el que la muerte hace presencia. Es evidente que toda esta estrofa equivale a una conexión: todas las imágenes se dirigen a la muerte, y de verdad, los lectores podemos sentir como si nos encontráramos en un espacio nebuloso y oscuro, donde hay poca luz solar y reina la muerte.

---

<sup>637</sup> Luis Castillo, J., “O falante lírico e o retorno á natureza nos *Seis poemas galegos* de Federico García Lorca”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1999, p.109.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>639</sup> Pérez Rodríguez, L., *op. cit.*, p.213.

<sup>640</sup> Antonio Arango, M., *op. cit.*, p.366-367.

Chove en Santiago  
na noite escura.  
Herbas de prata e sono  
cobren a valeira lúa<sup>641</sup>.

La indicación de la existencia de la noche oscura enfatiza la presencia de la muerte. En *Poeta en Nueva York*, observamos que la hierba se presenta como un símbolo de la muerte junto con la luna<sup>642</sup>. La plata, creemos, en este caso sale como un símbolo opuesto al “oro solar”<sup>643</sup>, es la luz lunar hallada en las hierbas, es fría y por consiguiente mortífera. El sueño es asimismo una imagen tradicional de la muerte. Ya que, como observamos en las obras lorquianas anteriores, hay muchos casos en los que el sueño o el verbo “dormir” se relaciona con la propia muerte. Por lo que se refiere a la luna vacía de esta estrofa, es evidente que no se presenta sino como el mensajero de la propia muerte. Por lo tanto, esta estrofa es, asimismo, una conexión, todas las imágenes que surgen sugieren la escena de una muerte, sin que ninguna de ellas contradiga tal ambiente poético.

Olla a choiva pol-a rúa,  
laio de pedra e cristal.  
Olla no vento esvaído  
soma e cinza do teu mar<sup>644</sup>.

El lamento de las piedras y los cristales sugieren el eco que desprende la lluvia a la hora de caer sobre las piedras o los cristales. El empleo de la palabra “laio” refleja la melancolía que siente el autor a la hora de poetizar. Carlos Feal Deibe sugiere que todas

---

<sup>641</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.266.

<sup>642</sup> García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p. 173.

<sup>643</sup> Sobre la oposición entre la plata lunar y el oro solar, véase por favor Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.75.

<sup>644</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.266.

las imágenes presentadas en el poema (“pedra”, “cristal”, “soma”, “cinza”) poseen una frigidez y una frialdad que no podemos evitar percibir su carácter mortuorio<sup>645</sup>. En el ambiente que se describe en el poema no hay viento, por lo tanto, la “camelia branca do ar”, o sea, las nieblas y el nubarrón no pueden dispersarse. Por otro lado, el mar del poema puede aludir a muchas cosas: el diluvio, la niebla, el nubarrón etc., pero, al fin y al cabo, no podemos desmentir que sea una imagen con una connotación funeraria, aunque en el resto de la construcción lorquiana pueda aparecer como símbolo tanto positivo como negativo<sup>646</sup>. Creemos que en el poema, la imagen del mar presenta las siguientes características: el mar es devorador, amplio y oscuro, y es empleado aquí como una metonimia del diluvio, niebla o nubarrón etc., con la intención de destacar lo devorador, amplio y oscuro de éstos, los cuales pueden asociarse con la noche oscura y consiguientemente con la propia muerte. Asimismo, el ahogamiento que el mar puede acarrear al hombre también nos orienta hacia lo mortífero. La conexión de esta estrofa es el mismo caso que las pasadas estrofas, entonces abreviamos su argumentación.

Soma e cinza do teu mar  
Santiago, lonxe do sol;  
ágoa de mañán anterga  
trema no meu corazón<sup>647</sup>.

En estos versos, podemos apreciar el alejamiento de Santiago del sol, el cual sugiere la acción de distanciarse de la luz, de la vida, de la vitalidad, entonces, el acercamiento de la esterilidad, de la pérdida, de la muerte. El agua, símbolo de ahogamiento y la muerte que hemos visto presentarse varias veces en el *Diván*, aparece otra vez como el mensajero de la muerte, que trae asimismo la historia milenaria de la

---

<sup>645</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.560.

<sup>646</sup> Antonio Arango, M., *op. cit.*, pp.376-377.

<sup>647</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.267.

presente ciudad (mañán anterga)<sup>648</sup>. Asimismo, observamos que la mañana es relativa al futuro, pero lo “antiguo” pertenece al pasado. No obstante, el hibridismo de ambos conceptos contradictorios sugiere una conexión de todos los tiempos: el futuro, el pretérito y el presente están juntos, entremezclados e híbridos. La lluvia de Santiago será eterna, lo cual hace temblar el corazón del autor, queriendo inundarse también en ella. En esta última estrofa, la muerte, que ha predominando en las pasadas estrofas, se está transformado en otro tema tocante a la eternidad y a la nostalgia por la naturaleza-madre, término sugerido por Jorge Luis Castillo. La conmoción del corazón nos insinúa unas ganas de entregarse a la muerte para integrarse con la naturaleza y la eternidad. Podríamos utilizar unas ecuaciones para revisar este simbolismo con más claridad:

Originador: Soma e cinza do teu mar, Santiago, lonxe do sol [=oscuridad, lejos de la luz= la muerte= la muerte eterna= la muerte como una manera de entregarse a la eternidad y la naturaleza-madre=] la entrega a la eternidad y la naturaleza-madre.

Originado: ágoa de mañán anterga trema no meu corazón [=la conmoción por la eternidad temporal de la naturaleza= las ganas de entregarse a la eternidad temporal de la naturaleza, tras haberse conmovido por ella=] la entrega a la eternidad y la naturaleza-madre.

Proceso Y: Soma e cinza do teu mar, Santiago, lonxe do sol [=oscuridad, lejos de la luz= la muerte= la muerte eterna= la muerte como una manera de entregarse a la eternidad y la naturaleza-madre=] la entrega a la eternidad y la naturaleza-madre [=las ganas de entregarse a la eternidad temporal de la naturaleza, tras haberse conmovido por ella= la conmoción por la eternidad temporal de la naturaleza=]ágoa de mañán anterga trema no meu corazón.

---

<sup>648</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.267, y también Luis Castillo, J., *op. cit.*, p.110.

Podemos ver que, en esta estrofa, el autor, a la hora de reflexionar sobre la escena mortífera presentada en el primer dístico, no considera tal mortalidad como algo siniestro u ominoso, sino que más bien la toma como una oportunidad para acceder a la eternidad, que reside en la naturaleza y a la propia ciudad. De ahí que su corazón se conmueva por dicha escena. La anterior es una supuesta “mala lectura” que contradice con la negatividad tradicional de las imágenes funerarias, por eso, podemos concluir que esta última estrofa consiste en una inconexión.

También contemplamos otra posible interpretación: el temblar del corazón sugiere un espanto o un temor, y la eternidad del agua sugiere la muerte eterna. Esta hipótesis está muy encaminada a la conexión, y es asimismo muy probable, a lo mejor, en algún sentido, es más probable que la anterior.

## **2.2 Romaxe de Nosa Señora da Barca**

*¡Ay ruada, ruada, ruada  
da Virxe pequena  
e a súa barca<sup>649</sup>!*

Tras una primera lectura, consideramos que en el poema no hay ninguna irracionalidad, y consiguientemente, no existe simbolismo. Quizás, las únicas imágenes que podemos considerar simbólicas son la pequeñez de la virgen y la barca. La barca proviene del topónimo “Santuario da Virxe da Barca” (Muxia, A Coruña). Según la leyenda católica, el apóstol Santiago, tras un tiempo de predicación, se sentía cansado de que los paganos de Duio, ciudad legendaria, se burlaran de él. El apóstol cansado contemplo la posibilidad de rendirse y abandonar el camino. Posteriormente, se acercó al litoral de Punta Xaviña, lugar donde hoy se sitúa dicho santuario, y observó que se acercaba una barca (posiblemente de piedra). En ella se encontraba la virgen, y acto

---

<sup>649</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.268.

seguido, lo consoló y le dio ánimos para continuar su marcha<sup>650</sup>. Aparece una copla que fue también recogida por Rosalía posteriormente en los *Cantares galegos*:

Nosa Señora da Barca  
ten o telladodepedra,  
ben a pudera ter de ouro  
miña santa se quixera<sup>651</sup>.

Otrosí, Andrew Anderson señala que en la Costa da Morte de Muxia, donde se ubica el Santuario da Virxe da Barca, hay una piedra llamada “punto de la barca”. Se trata de una piedra erguida y alta, que se divide en dos piezas por centro<sup>652</sup>. La barca del poema, a lo mejor, alude asimismo a esta piedra. De igual modo, cabe mencionar aquí también otro detalle que Andrew Anderson nos ha facilitado sobre la palabra “ruada”: especie de romería nocturna que llega al santuario al amanecer<sup>653</sup>. Entonces, la escena descrita en el poema es posiblemente una romería local, que marcha hacia el santuario al lado del “punto de barca”, que pretende pernoctar en dicho lugar. La barca, tal vez, sea referencia al santuario donde es el destino de la romería. Además, puede que en la romería, en la que participó el mismo Lorca, observase muchos devotos que llevaban pequeñas estatuas de piedra de la virgen, y de ahí la descripción de la pequeñez de la virgen del poema. Entonces, parece que esta estrofa se limita a la descripción de una experiencia del poeta granadino y no cuenta con ningún simbolismo. Puede que exista alguno, pero no hay evidencia contextual que respalde tal hipótesis.

---

<sup>650</sup> “Virxe da Barca, santuario de A”, *Xacopedia*, [http://xacopedia.com/Virxe\\_da\\_Barca\\_santuario\\_de\\_A](http://xacopedia.com/Virxe_da_Barca_santuario_de_A) (último acceso 18 de 05 de 2020).

<sup>651</sup> Blanco-Amor, E., *Los poemas gallegos de Federico García Lorca, Centro Galego des Bos Aires, 30 de xullo de 1959, [transcripción]*, Conferencia, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1995, p.47.

<sup>652</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.268.

<sup>653</sup> *Ibid.*

A Virxe era de pedra  
e a súa coroa de prata.  
Marelos os catro bois  
Que no seu carro a levaban<sup>654</sup>.

El hecho de que la virgen sea de piedra nos confirma la existencia de las "miniaturas" de piedra de la virgen, que son las que se poetizan. Adicionalmente, Feal Deibe nos señala que la corona de plata de la virgen sugiere que la virgen representa la luna, y de ahí que aparezca como una divinidad lunar<sup>655</sup>. Mas no hemos encontrado evidencias fehacientes que apoyen dicha interpretación. En contraste, preferimos creer que la corona de plata es la luz lunar que argenta las cabezas de las miniaturas de piedra de la virgen, lo cual se trata de una divinización de la ambientación de la escena. A continuación, Lorca hace referencia a los bueyes. Tal referencia alude otra romería de Galicia, la romería de Nosa Señora da Franqueira. Según la leyenda, cuando los musulmanes invadieron a España, los cristianos locales escondieron la imagen de un virgen en un escondrijo de la montaña, y luego huyeron. Muchos siglos después, una pastora, mientras pastaba su rebaño, halló unos resplandores encubiertos entre las rocas. A la vuelta, la pastora informó a los demás, y el día siguiente se dirigieron al escondrijo y descubrieron la imagen de la virgen. Ya que aquellas rocas estaban justo situadas en la línea divisoria entre la parroquia de Franqueira y la de Luneda, para decidir cuál era el destino de la imagen, colocaron la imagen en un carro de bueyes de labranza, a los que les vendaron los ojos. Los bueyes bajaron y se detuvieron en una fuente, donde más posteriormente se construiría una ermita<sup>656</sup>. Hoy en día, en la parroquia de Nosa Señora da Franqueira, todavía se celebra la romería de la Natividad de la Virgen. Javier Alonso Docampo la describe con bastante detenimiento:

---

<sup>654</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.268.

<sup>655</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.563.

<sup>656</sup> González Pérez, C., "La Romería de Nosa Señora de Franqueira", *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, (77), 1997, pp.41-42.

La otra gran romería es la Natividad de la Virgen, celebración del final del verano<sup>15</sup>. La procesión está llena de simbolismo y belleza. La imagen sale en su carro de “labranza” con los bueyes, actualmente vacas, que recuerdan el origen de la tradición franqueirana en la que la imagen desciende montaña abajo después de ser descubierta por una anciana. Adornada con la corona, regalo de todos los devotos, usada desde el 21 de julio de 1963, fecha de su Coronación Canónica, sale del Santuario al son de las campanas y presididos por la cruz parroquial, los pendones y el estandarte, recuerdo de la Coronación<sup>657</sup>.

En esta descripción encontramos prototipos de las imágenes de la virgen de piedra, la corona de plata y los bueyes que llevaban el carro. Según Pérez Rodríguez, fue Guerra Da Cal quien le comentó a Lorca de la romería de Nosa Señora da Franqueira, la miniatura de la virgen y los bueyes<sup>658</sup>. Por eso, estamos proclives a creer que la relación de la estrofa del poema con la romería es notoria, puesto que, en dicha estrofa apreciamos una reproducción de las escenas reales de la romería de Nosa Señora da Franqueira, en vez de unas escenas llenas de simbolismos. Puede que existan algunos elementos poéticos que ayuden a divinizar, pero no son verdaderamente simbolismos, ya que no hay nada irracional en este caso, si conocemos el contexto. La irracionalidad que puede producirse en el lector no deriva de lo simbólico, sino que procede de la ignorancia del lector respecto a la cultura local de dicha parroquia. Por lo tanto, lo que encontramos en esta estrofa no es un símbolo.

### Pombas de vidro traguían

---

<sup>657</sup> Alonso Docampo, J., “VIRXE DA FRANQUEIRA El santuario gallego que celebró su Jubileo de las bodas de oro de la Coronación de la Virgen”, *Afranqueira*, s.f., p.5, [http://www.afraqueira.org/archivos\\_editor/file/historia%20y%20romer%C3%ADas.pdf](http://www.afraqueira.org/archivos_editor/file/historia%20y%20romer%C3%ADas.pdf) (último acceso, 18 de 05 de 2020).

<sup>658</sup> Pérez Rodríguez, L., *op. cit.*, p.162.

a choiva pol-a montana.  
Mortos e mortas de néboa  
pol-os sendeiros chegaban<sup>659</sup>.

La paloma es una imagen ambivalente en la poesía lorquiana. Según Manuel Antonio Arango, dicha ave tiene cuatro significados: 1. es el símbolo del Espíritu Santo<sup>660</sup>; 2. la paloma blanca es el símbolo de la paz y de armonía<sup>661</sup>; 3. la paloma oscura es un símbolo negativo<sup>662</sup>, posiblemente represente a la muerte, como ocurre en la Casida IX; 4. la paloma blanca como el emblema de pureza y simplicidad. Notamos que los dos primeros significados, tienen una connotación religiosa y proceden de la Biblia. El primer significado tiene como base el bautismo de San Juan, cuando el espíritu santo se posa sobre Jesús tomando la forma de una paloma<sup>663</sup>. En cambio, el segundo significado, proviene de la historia de Noé: en la que la paloma blanca trae la rama de olivo<sup>664</sup>. Mientras los dos significados restantes provienen del color del ave. En el poema, la asociación de la paloma con el vidrio, tal vez, haga referencia a la pureza, o al Espíritu Santo. Aparte, La lluvia, que complementa a la paloma en el poema, es imagen de la vitalidad. Es lógico que las palomas, símbolos divinos y puros, traigan la vitalidad en un poema así tan religioso.

Más adelante, aparecen muertos, representados en la niebla, que es una imagen relacionada con la muerte. Los difuntos contrastan con la vitalidad relatada en el primer dístico de la estrofa. Empero, los muertos del poema no parecen imágenes negativas. Ya que, se hunden tanto en el regocijo como los vivos. Como diserta Blanco-Amor, “concurren a esta romería espectral los vivos y los nebulosos muertos, transparentados entre la alegría, como en la fusión sin deslinde del alma celta y también como **en esa**

---

<sup>659</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.269.

<sup>660</sup> Antonio Arango, M., *op. cit.*, p.39.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p.259.

<sup>662</sup> *Ibid.*, p.374.

<sup>663</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p.259.

**forma bifronte de dolor-goce que hay efectivamente en los mitos dionisiacos.<sup>665</sup>**”

Según Blanco-Amor, esta romería no sólo ostenta su propio regocijo, sino también cuenta “con su trasfondo melancólico.<sup>666</sup>” Por lo tanto, la aparición de los muertos en una romería así tan báquica no resulta inconexa en absoluto. La romería que tiene lugar en el poema es ambivalente: en ella hay tanto alegría como dolor. La presencia de la luna en la segunda estrofa puede también insinuarnos lo funerario y melancólico de esta romería. Por lo tanto, podemos concluir que dicha estrofa equivale una conexión. Ya que, las imágenes de vitalidad y las fúnebres se juntan y se mezclan, construyendo el deje especial de la romería narrada.

Otrosí, en el artículo de Clodio González Pérez, encontramos una relación interesante sobre la costumbre de los de da Franqueira, donde se suele llevar ataúdes en plena romería, para distraerse de la grave dolencia, mediante el deseo de que la virgen resucite al difunto, cantando la siguiente coplilla<sup>667</sup>:

Virxe da Franqueira,  
Virxe ben amada,  
aquí lle traemos  
a resucitada<sup>668</sup>.

Tras una interpretación como la anterior, podemos deducir que la presencia de los muertos en este poema también atesora la connotación del deseo de la resurrección de los amados fallecidos. Y quizás, es por tal razón por la que, aunque aparezcan difuntos en la estrofa, su atmosfera no resulta tan lúgubre como suelen implicar dichas imágenes.

¡Virxe, deixa a túa cariña

---

<sup>665</sup> Blanco-Amor, E., *op. cit.*, p.46-47. El énfasis es mío.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>667</sup> González Pérez, C., *op. cit.*, p.42.

<sup>668</sup> *Ibid.*

nos doces ollos das vacas  
e leva sobr'o teu manto  
as froles da amortallada<sup>669</sup>!

En cuanto a la escena hallada en el primer dístico, tanto Andrew Anderson como Feal Deibe sugieren que presenta un toque materno. No obstante, Anderson capta lo materno de la virgen<sup>670</sup>, mientras que Feal Deibe, afirma que es lo materno de las vacas<sup>671</sup>. Simbólicamente, creemos que el dejar la carita de la virgen en los ojos de las vacas, sugiere que el poeta pretende hacer énfasis en la maternidad de Santa María. En su manto se hallan las flores funerarias, hecho dirigido hacia la presencia de los muertos y la costumbre de llevar los ataúdes en la procesión cantando la coplilla citada. En fin, dicha escena simboliza la caridad y la piedad que demuestra la virgen hacia los muertos. Por eso, el símbolo de esta estrofa es conexo, ambas escenas están insinuando la benevolencia de la virgen.

Pol-a testa de Galicia  
xa ven salaiando ai-alba.  
A Virxe mira pr'o mar  
dend'a porta da súa casa<sup>672</sup>.

Ya la procesión ha llegado al santuario y ha colocado la virgen en él. El amanecer sugiere la finalización de toda la romería. El suspiro de aquí se debe a varios factores, pero la razón del suspiro es el fin del goce de la romería. Por otro lado, la casa de la virgen puede referirse al santuario, e igualmente al cielo, lo cual dota esta penúltima estrofa muchas posibilidades interpretativas. No obstante, esta estrofa no resulta

---

<sup>669</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.269.

<sup>670</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.269.

<sup>671</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.566.

<sup>672</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.270.

irracional. El lector se puede percatar de su mensaje manera muy directa, por lo tanto, no podemos sobre-interpretarla inventando algún símbolo inexistente de esta estrofa. Por lo tanto, concluimos que no hay nada simbólico en ella.

### 2.3 Cántiga do neno da tenda

Bos Aires ten unha gaita  
sobor do Río da Prata,  
que a toca o vento do norde  
coa súa gris boca mollada<sup>673</sup>.

El carácter fúnebre del poema es muy obvio en la estrofa inicial que evidentemente consiste en una conexión. Aparte, el sonido de la gaita gallega, instrumento típico de Galicia, puede hacernos recordar la peculiaridad de ella. Cirlot diserta que la flauta transmite un “dolor erótico y funerario que corresponde al sentido profundo de este instrumento.”<sup>674</sup> Asimismo, sabemos que Lorca relaciona al viento con la muerte. Además, la “gris boca mojada”, es una imagen melancólica, pues, al igual que en el verso “la boca podrida sigue pidiendo agua” de la *Gacela VIII*, el color gris es uno melancólico.

¡Triste Ramón de Sismundi!  
Xunto â rúa d'Esmeralda  
c'unha basoira de xesta  
sacaba o polvo das calxas<sup>675</sup>.

---

<sup>673</sup> *Ibid.*, p.271.

<sup>674</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.205.

<sup>675</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.272.

El polvo, según Cirlot, es el “estado de máxima destrucción, aún perceptible, de la forma más baja de la realidad a la metrología humana.<sup>676</sup>” Asimismo, como una hierba, García-Posada considera la retama (xesta) como una imagen relacionada con la muerte, junto con muchas otras hierbas. De hecho, en el título de la sección en la que enuncia las connotaciones simbólicas de las hierbas en el libro *Interpretación de Poeta en Nueva York*, la retama aparece junto con el musgo como el ejemplo representativo de las imágenes de hierbas en *Poeta en Nueva York*<sup>677</sup> Aunque el símbolo de esta estrofa en cuestión no tenga mucha intensidad, ya que en ella no existen muchas imágenes, las imágenes empleadas en ella son emotivamente congruentes, y dirigidas a la muerte, por lo tanto, podemos considerar que el símbolo de la estrofa en cuestión se trata de una conexión.

Ao longo das rúas infindas  
os galegos paseaban  
soñando un val imposíbel  
na verde riba da pampa<sup>678</sup>.

Sobre las “rúas infindas”, Feal Deibe diserta que “son una imagen análoga a la del desierto, a lo largo (ao longo) del cual andamos sin percibir la sensación de avance.”<sup>679</sup> Sobre tal escena, Blanco-Amor reza de esta manera: “a lo largo de las calles infinitas, de las calles sin objeto, **de las calles sin horizonte y sin meta**, los gallegos no pasean ni están paseando, paseaban, como quien con **el desaliento y carga de una nostalgia que se hace peso en su propia carne.**”<sup>680</sup> Gracias a esta cita, podemos apreciar que, de verdad, la nostalgia es el tema central de este poema, es por la nostalgia por la tierra natal (la morriña) por la que el protagonista Ramón de Sismundi fallece al final del

---

<sup>676</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.370.

<sup>677</sup> Véase García-Posada, M., 1981, *op. cit.*, p.173.

<sup>678</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.272.

<sup>679</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.571.

<sup>680</sup> Blanco-Amor, E., *op. cit.*, p.51. El énfasis es mío.

poema. Es por tal nostalgia por la que los gallegos sueñan un “val imposíbel”, paisaje típico gallego, mientras el lugar donde se localizan no hay sino una pampa, cuya lisura contradice totalmente al desnivel del valle. Por eso la calle del poema no tiene ni horizonte ni meta, pues todos los elementos del paisaje son la representación de lo que han dejado atrás los gallegos emigrantes. La infinitud de la calle al final de este cuarteto se convierte en la imposibilidad que causa la nostalgia y la melancolía de los gallegos. En este sentido, vemos que es conexo en cuanto a la emoción, y consiguientemente, este cuarteto consiste en una conexión.

¡Triste Ramón de Sismundi!  
Sintéu a muiñeira d’ágoa  
Mentres sete bois de lúa  
Pacían na súa lembranza<sup>681</sup>.

Más adelante, el protagonista empieza a percibir la muiñeira, baile típico de Galicia, y asimismo el agua (la lluvia de Santiago). Empero, parece que todo resulta una alucinación ocasionada por la morriña. De modo similar, los bueyes son también típicos de Galicia, donde hay una abundancia de prados, y la asociación de la luna con las vacas resulta sobrentendida, y aparece con frecuencia en muchos poemas de Lorca, como hemos mencionado en algunos análisis del presente trabajo. Por otro lado, el número siete, según Feal Deibe, alude a lo celestial del paraíso, que para Ramón, es su tierra Galicia. Además, dicho número se vincula con la concepción clásica de los siete cielos<sup>682</sup>. Concluimos que el cuarteto en cuestión corresponde a una conexión, pues tanto la alucinación de la muiñeira del agua como los siete bueyes lunares, revelan la morriña de Ramón, al recordar su tierra natal, sin ninguna incongruencia emotiva.

Foise pr’a veira do río,

---

<sup>681</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.272.

<sup>682</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.572.

veira do Río da Prata.  
Sauces e cabalos múos  
creban o vidro das ágoas<sup>683</sup>.

Los sauces, según Feal Deibe, hacen referencia a la muerte<sup>684</sup>. Ocurre algo similar con la imagen del caballo, si recordamos “l’impétuosité du désir”<sup>685</sup> del caballo que hemos mencionado anteriormente. Los caballos aparecen mudos, es decir, su fecundidad ha quedado esterilizada, lo cual sugeriría que el sueño, o la ilusión morriñosa se ha roto, se ha perdido. Tal "quebrantamiento" se encarna en el vidrio roto de las aguas. En otras palabras, la pérdida de la ilusión induce a Ramón de Simmundi a ahogarse, es decir, la muerte. Es evidente que esta estrofa es una conexión, donde todas las imágenes aparecidas están encaminando al protagonista hacia la muerte.

Non atopóu o xemido  
malencónico da gaita,  
non víu ô inmenso gaiteiro  
coa boca frolida d’alas;  
triste Ramón de Sismundi,  
veira do Río da Prata,  
víu na tarde amortecida  
bermello muro de lama<sup>686</sup>.

El primer cuarteto sugiere la ausencia del gaitero, que es el protagonista, Ramón de Sismundi. La boca florida de alas ya no se ve, lo cual insinúa su muerte. Por lo tanto, es claro que el primer cuarteto se refiere a la muerte del protagonista. El tema de la

---

<sup>683</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.273.

<sup>684</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.572.

<sup>685</sup> Chevalier, J. et al., *op. cit.*, p.228.

<sup>686</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.273.

muerte es tan palmario, que podemos cerciorarnos de la conexión que se atribuye. La tarde es representada con frecuencia como el tiempo en el que acaecen las muertes, como es el caso de la *Gacela II*. El amortecimiento de la tarde, intensifica dicha característica de la muerte. Ahora, en lo que respecta al muro bermejo de lama, podemos afirmar que no es sino el símbolo de la obstrucción por la que el protagonista no puede volver a su tierra natal. Por ende, el segundo cuarteto es asimismo una conexión, cuyo tema central es la muerte que sucede tras la imposibilidad de volver a la tierra natal, como podemos apreciar en los cuatro versos anteriores.

#### 2.4 Noiturnio do adoescente morto

*Imos silandeiros orela do vado  
pra ver ô adoescente afogado.*

*Imos silandeiros veiriña do ar,  
antes que ise río o leve pr 'o mar*<sup>687</sup>.

La muerte de un niño, producto del ahogamiento por agua es bastante recurrente en la poesía de Lorca. El poema que acabamos de analizar, *Cándigo do neno da tenda*, es un ejemplo de ello. Por otro lado, el cuarto verso parece aludir al verso de Jorge Manrique sobre la vida y la muerte<sup>688</sup>:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir<sup>689</sup>.

---

<sup>687</sup> *Ibid.*, p.274.

<sup>688</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.274.

<sup>689</sup> Manrique, J., *Obra completa*, ed. A. Cortina, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p.116.

La muerte es tan insalvable que hace falta acudir al esfuerzo extremo del aire para salvarla. Lo anterior connota la imposibilidad de salvar una vida. Es, por ende, una conexión que retrata el ahogamiento del niño.

Súa i-alma choraba, ferida e pequena  
embaixo os arumes de pinos e d'herbas.

Ágoa despenada baixaba da lúa  
cobrindo de violas a montana núa.

O vento deixaba camelias de soma  
na lumieira murcha da súa triste boca<sup>690</sup>.

El cubrir de la hojaresca intensifica la connotación mortal de todo el dístico, ya que, tenemos que tener en cuenta que la hojaresca equivale a una multitud de hojas marchitas. Seguidamente, el pino, que corresponde a Saturno, astro de la melancolía, se asocia con la melancolía<sup>691</sup>, y la hierba, como hemos mencionado repetidas veces, equivale a una imagen negativa que se asocia con la muerte. A continuación, observamos que, el agua que se despeña desde la luna es, indubitablemente, la lluvia. Pero, ¿Por qué se enfatiza que su procedencia es la luna? Sin duda, se debe a la atribución fúnebre que tiene la luna en la poesía lorquiana. Ahora, en lo concerniente a las violas, Andrew Anderson nos recuerda que en un soneto suelto titulado “A Mercedes en su vuelo”, la muchacha muerta se describe como “una violeta de luz yerta y helada”<sup>692</sup>. Entonces, la flor, símbolo erótico, se relaciona estrechamente con la muerte. Posteriormente, nos preguntamos por el significado de la montaña desnuda, que supone la muerte de las plantas que se debería hallar encima de ella, consiguientemente, podemos considerar la

---

<sup>690</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.275.

<sup>691</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.148.

<sup>692</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.640. Citado por Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.275.

montaña desnuda como la propia muerte y asimismo la muerte de las violas, ya que éstas son también plantas. Nótese que, la camelia de sombra es una imagen que ha aparecido en el primer poema de este poemario, y la hemos interpretado como la metonimia de la niebla, y consiguientemente de la propia muerte. Finalmente, contemplamos la acción de apagar el fuego que emana de la boca del protagonista. Ahora bien, la boca puede interpretarse como un centro erótico por su semejanza con la vulva femenina. Por lo tanto, podemos ver que esta muerte resulta adoptando una connotación erótica. Posiblemente, esta muerte sea debida a la pérdida de las pasiones sexuales. Por la congruencia emotiva que demuestran todas las imágenes aparecidas, creemos que todas estas estrofas consisten en unas tres conexiones, o dos: el primer dístico es el originador 1, su originado es el segundo, mientras éste es el originador de la segunda conexión cuyo originado es el tercer dístico.

¡Vinde mozos loiros do monte e do prado  
pra ver ô adoescente afogado!

¡Vinde xente escura do cume e do val  
antes que ise río o leve pr'o mar<sup>693</sup>!

Según una reflexión de Feal Deibe, en este poema, la apelación a los mozos loiros y a la gente oscura del monte, prado, cumbre y valle, es una representación de la colectividad gallega. La referencia a los cuatro relieves insinúa la totalidad de las partes que integran esta zona española<sup>694</sup>, y de modo similar, la inclusión de la gente rubia y la de pelo oscuro, corresponde a la representación de los dos colores de pelo predominantes en Galicia. No obstante, nos atrevemos a disidir de la idea de Feal Deibe de que en el poema haya contraste entre la gente rubia y la gente de piel oscura. Dicho investigador sugiere que la oscuridad es la que se tiene que vencer, empero, creemos

---

<sup>693</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.275.

<sup>694</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.578.

firmemente que ambos tipos de personas son importantes en esta lucha contra la muerte, en vez de que la gente rubia sea la luz y la gente oscura sea la oscuridad, como diserta Feal Deibe. Aunque la construcción de sendos dísticos tengan algún matiz diferente a la construcción de los dos dísticos iniciales, sus estructuras son idénticas. Por tal motivo, podemos conjeturar que esta última construcción es una conexión, como la otra.

O leve pr'o mar de curtiñas brancas  
onde van e vên vellos bois de ágoa<sup>695</sup>.

La idea del mar como una figura mortífera es ya palmaria. En el poema las tabladas blancas representan unas tierras donde brotan las plantas (las vidas), pero que ya han sido ocupadas por los viejos bueyes de agua, los cuales van a devorar cada brote que se atreva a germinar. Allende, la vejez de los bueyes y el agua son imágenes que también se vinculan con la muerte. Tal congruencia emotiva entre todas las imágenes sugieren, por ende, la conexión de este dístico.

*¡Ay, cómo cantaban os albres do Sil  
sobre a verde lúa, coma un tamboril!*

*¡Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar  
porque xa ise río o leva pr'o mar<sup>696</sup>!*

La referencia del río Sil nos insinúa su posible inspiración de el episodio en que el mozo se ahogó en dicho río<sup>697</sup>. Asimismo, hay que tener en cuenta que Guerra Da Cal, quien fue durante cierto tiempo la pareja sentimental de Lorca, creció a la orilla del río

---

<sup>695</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.276.

<sup>696</sup> *Ibid.*

<sup>697</sup> Pérez Rodríguez, L., *op. cit.*, p.166.

Sil<sup>698</sup>, lo cual nos obliga a especular una vez más sobre la muerte relatada en este poema: es la muerte de la propia adolescencia y la muerte del amor<sup>699</sup>. Juan Eduardo Cirlot señala que "el verde" representa dos significados simbólicos totalmente opuestos: la vitalidad de la vegetación y la muerte<sup>700</sup>. En este caso, lo que presenciamos es la lucha de estos dos verdes que contrastan. Por otro lado, el tamboril sirve para declarar el inicio de dicha lucha. La lucha para recuperar la vida, la adolescencia y el amor. Por lo tanto, a continuación, emocionado por la lucha de los árboles, la voz poética empieza a llamar a todos los mozos a que participen en esta lucha para impedir que el río se lleve a la vida, la adolescencia y el amor al mar, lo cual, parece sugerir la congruencia emotiva entre estos dos dísticos, y consiguientemente podemos conjeturar que se trata de una conexión.

## 2.5 Danza da lúa en Santiago

¡Fita aquel branco galán,  
fita seu transido corpo!

É a lúa que baila  
na Quintana dos mortos.

Fita seu corpo transido,  
negro de somas e lobos<sup>701</sup>.

---

<sup>698</sup> *Ibid.*, p.84 y 213.

<sup>699</sup> Sánchez Reborado, J., "Sobre los seis poemas gallegos", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Volumen II: *Homenaje a García Lorca. La poesía*, (435-436), 1986, p.623; Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.158.

<sup>700</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.136.

<sup>701</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.280.

Es notablemente una autonomía que identifica el cuerpo del galán con la luna (el verbo “é”). Tal identificación posiblemente se deba a los siguientes factores: 1. el color, la blancura del cuerpo del galán con el argén de la luna; 2. la miseria que sufre el cuerpo del galán, que se puede asociar con la muerte, y la luna, que para Lorca, es el mensajero de la muerte, además, en el topónimo, “Quintana dos mortos”, se puede contemplar una alusión clara de la muerte. En cuanto al baile de la luna, con mucha frecuencia, el baile se asocia con la aniquilación. Por ejemplo, en la mitología hindú, cuando Shiva decide aniquilar el mundo, empieza a danzar el baile de la aniquilación para así destruir el universo. Recuérdense el poema titulado *Danza a la muerte de Poeta en Nueva York*. Según Luis García Montero, la danza de la muerte es un género de la literatura europea popular medieval, en el que “en el que la muerte iba sacando a bailar a los distintos componentes de la sociedad, iba llamando al Papa, al Emperador, al comerciante, al siervo... y la muerte ponía a bailar a los individuos.”<sup>702</sup> De ahí que podamos ver cómo Lorca ha procurado conservar esta tradición literaria medieval europea en su último poema gallego. Entonces, el primer dístico consiste en una autonomía, en la que se identifica la luna con un hombre de cuerpo transido.

El segundo dístico, automáticamente, se convierte en el originador de su próximo dístico. La conexión es asimismo notable, ya que en éste Lorca utiliza muchas imágenes vinculadas con la muerte: negro, somas, lobos.

Nai: A lúa está bailando

na Quintana dos mortos.

¿Quén fire poldro de pedra

na mesma porta do sono?

¡É a lúa! ¡É a lúa

---

<sup>702</sup> García Montero, L., *op. cit.*, p.136.

na quintana dos mortos<sup>703</sup>!

La petrificación del potro se vincula también con la muerte (recuérdense la mirada de Medusa). La palabra “sono” es diferente a “soño” en gallego. Sono es el estado en el que el sujeto duerme, mientras, la fantasía que surge durante este estado, es el “soño”. Tal distinción nos posibilita omitir muchos trabajos analíticos. Porque el estado del “sono” ya se vincula con la muerte, mientras, el “soño”, no necesariamente se asocia con la muerte. El posterior tiene más significados que el anterior. Por ejemplo, la herida de la luna al potro petrificado, claramente es la representación de la muerte. La presencia de imágenes congruentes en la emoción nos cerciora que todo este símbolo, que conforman el primer dístico como originador y los posteriores como el originado, ya que siguen una lógica de pregunta y respuesta, sólo cuando combinamos ambos, la significación es completa, es una conexión.

¿Quén fita meus grises vidros  
cheos de nubens seus ollos?

¿É a lúa, é a lúa  
na Quintana dos mortos.

Déixame morrer no leito  
soñando na frol d’ouro<sup>704</sup>.

Según Andrew Anderson, los vidrios del poema son los ojos de la madre<sup>705</sup>. A diferencia de este, las nubes son ominosas. Su borrosidad se vincula con la oscuridad, y además la entidad a la que confunde es la luna. Allende, la mirada a los ojos de la

---

<sup>703</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, p.281.

<sup>704</sup> *Ibid.*

<sup>705</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.281.

madre sugieren, como indica Andrew Anderson, la seducción de la luna masculina hacia la madre<sup>706</sup>. Es decir, la seducción de la muerte a la madre, por lo cual, a continuación, presenciemos las ganas que tiene la madre de morir en su lecho. Ahora, con respecto a la “flor de oro”, podemos afirmar que es la metonimia del amado que hemos dicho ya anteriormente. Hay dos posibles interpretaciones: 1. esta “flor de oro” representa al marido fallecido; 2. esta “flor de oro” es el galán blanco (la luna) que seduce a la madre. Sea lo que sea, el reencuentro entre la madre y su amado sólo se puede realizar a través de la muerte, por lo cual, contemplamos la omnipresencia de la muerte en este símbolo, cuyo originador es “la mirada de la luna a los ojos de la madre” y cuyo originado es la predicación “déixame morrir.....”. La omnipresencia de la muerte nos confirma que todo el símbolo equivale a una conexión.

Nai: A lúa está bailando  
na Quintana dos mortos.

¡Ai filla, c’o ar do ceo  
vólvome branca de pronto!

Non é o ar, é a triste lúa  
na Quintana dos mortos<sup>707</sup>.

La blancura es una característica del difunto. Asimismo, insinúa la muerte de la madre. Ésta pregunta por qué se ha vuelto blanca. La verdad es que es la luna (la muerte) la que la vuelve blanca, pero está predilecta a pensar que es el aire (la vida) la que la hace blanca. Ahora, nos cuestionamos ¿es este proceso un símbolo? Creemos que sí, porque resulta irracional. Pues, entendemos dicho símbolo con racionalidad sólo después de darnos cuenta de la muerte de la madre, la cual no es fácil percibir a la

---

<sup>706</sup> *Ibid.*, p.280.

<sup>707</sup> García Lorca, F., 1988, *op. cit.*, pp.281-282.

primera vista. Si es un símbolo, pues tenemos que definirlo como una conexión, porque su significación simbólica es de fácil comprensión, y, por ende, no presenta la ininteligibilidad de la inconexión.

¿Quén xime co-este xemido  
d'inmenso boi malencónico?

Nai: É a lúa, é a lúa  
na Quintana dos mortos.

¡Sí, a lúa, a lúa  
coroada de toxo,  
que baila, e baila, e baila  
na Quintana dos mortos<sup>708</sup>.

La vinculación de la vaca con la luna es una que hemos mencionada en repetidas veces. Esta autonomía que identifica la vaca inmensa con la luna se basa en la vinculación que acabamos de mencionar, por eso, podemos conjeturar también que el gemido de dicha vaca inmensa tiene alguna relación con la muerte. Por otro lado, la corona de tojo, parece aludir a la corona de espinas de Cristo, y también a la flor amarilla de dicha planta representa la luz del astro en cuestión. Tanto Anderson como Feal Deibe toman la coronación del poema, como una representación de la luna en una deidad pagana<sup>709</sup>. Si bien, es imposible cerciorarnos de lo que intenta expresar Lorca con esta corona, pero concluimos que la corona de tojo también se trata de una representación de los dolores que se sufre en la muerte. Dicha interpretación también proviene de que Jesús fuera obligado a portar la corona de espinas antes de la

---

<sup>708</sup> *Ibid.*, p.282.

<sup>709</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.282, y Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.586. Feal Deibe dice que la luna es una “deidad de los campos”, es decir, asimismo una deidad pagana.

crucifixión (su muerte). Por ende, opinamos que la corona de tojo seguramente alude a la muerte o algo parecido, que tiene una connotación ominosa y mortífera. El segundo símbolo que analizamos tiene como originador la estrofa “nai: É a lúa.....”, y su originado es “¡sí, a lúa.....” Es también una conexión marcada por la omnipresencia de la muerte.

### 3. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

#### 3.1 La cogida y la muerte

A las cinco de la tarde.

Eran las cinco en punto de la tarde.

Un niño trajo la blanca sábana

*a las cinco de la tarde.*

Una espuerta de cal ya prevenida

*a las cinco de la tarde.*

Lo demás era muerte y sólo muerte

*a las cinco de la tarde*<sup>710</sup>.

“A las cinco de la tarde” hace referencia tanto al momento en el que Ignacio padeció la embestida del toro “Granadino”, como a la hora de su entierro<sup>711</sup>. Zahyra Camargo Martínez comenta el efecto expresivo de la repetición de dicha hora en este poema. Camargo Martínez considera que este verso “sería un ‘tropo de intensidad’ que, ..... no estaría informando, sino *expresando*”, y que dicha repetición es una imitación del “redoble de campanas fúnebres”. Allende, para Zahyra Camargo Martínez, dicha repetición nos hace vivir la muerte del torero, con ella podemos experimentar en nuestra propia carne la presente muerte y, además, Zahyra Camargo Martínez considera

---

<sup>710</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.617.

<sup>711</sup> García Montero, L., *op. cit.*, p.134.

que es un llamado a todos los elementos de la naturaleza “para que vengan a participar de una ceremonia colectiva que se ha comenzado a realizar ‘a las cinco de la tarde’.”<sup>712</sup>

En lo concerniente a la elección de "las cinco", el poeta optó por referirse a la hora en la que Ignacio sufrió la embestida y tuvo lugar su entierro, en vez de la hora de su muerte. Ryan Judd nos sugiere que la intención del poeta, es realizar la divinización y la heroificación de la muerte. Entonces, el poeta considera, y modifica con el poder de la poesía, que Ignacio no puede morir por culpa de la gangrena dos días después de la embestida, sino que tenía que morir en plena batalla, en la embestida, de ahí que su espíritu “vaya directamente a parar al plano mitológico”. Por eso, Lorca elige volver a hace dos días, cuando la cogida aconteció<sup>713</sup>. No vamos a desarrollar en demasía sobre este punto, porque no tendría tanta relación con el simbolismo. Es un elemento más expresivo que simbólico.

La sábana blanca es sin duda una alusión al sudario de Cristo. Zahyra Camargo Martínez nos ha platicado también sobre el efecto expresivo del color “blanco” en toda la sección “la cogida y la muerte” de manera general. La investigadora afirma que, en vez de ser referente al concepto del color “blanco,” esta palabra ya se ha convertido en un significante de un segundo significado de naturaleza emocional<sup>714</sup>. Creemos que este dicho “segundo significado” es lo mismo que la “emoción simbólica”, noción propuesta por Carlos Bousoño que hemos estado utilizando a lo largo de este trabajo. Este “segundo significado” se refiere a la propia muerte. En lo tocante al niño que trajo la blanca sábana como imagen poética, debemos recordar que la figura del niño aparece con mucha frecuencia ligado a la muerte, y en este caso, es un mensajero de la muerte.

---

<sup>712</sup> Camargo Martínez, Z., “LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJIAS”, Lo inmanente, y, lo sustancial”, *Universitas Humanística*, 15 (25), 1986, p.106.

<sup>713</sup> Judd R., *La elegía del 27 a Ignacio Sanchez Mejias*, Tesis doctoral, Athens (E.E.U.U.), University of Georgia, 2002, p.41.

<sup>714</sup> Camargo Martínez, Z., *op. cit.*, p.103.

En cuanto a la cal, Javier Salazar Rincón nos habla de “lo débil, lo enteco, lo aniquilado y lo muerto” de la cal<sup>715</sup>. Tales atribuciones se deben a la propiedad de la inercia. Además, como diserta Luis García Montero, “se suele tapar con cal los sepulcros...”<sup>716</sup>. Entonces no es de extrañar que Ángel Rodríguez González haya mencionado la espuerta como el símbolo de la tumba<sup>717</sup>. Asimismo, Sebastián Morales Jiménez señala que la cal es un material que se utilizaban en la plaza de toros para marcar el redondel y para cubrir y empapar las sangres vertidas<sup>718</sup>. Sendas connotaciones de la cal “fusionan la corrida con el velatorio”<sup>719</sup>, y con el entierro, porque hipotetizamos que la prevención de la espuerta de cal no haga referencia al impedimento de la muerte venidera, sino a la culminación de la ceremonia del entierro: pues se trata de la última espuerta de cal, aunque no podemos corroborarlo por ahora. Empero, sea lo que sea, es sin duda que estos dos versos, uno es el originador del otro, se dirigen idénticamente al simbolizado “muerte”. Entonces, evidentemente, aquí presenciamos una conexión.

El viento se llevó los algodones

*a las cinco de la tarde.*

Y el óxido sembró cristal y níquel

*a las cinco de la tarde.*

Ya luchan la paloma y el leopardo

*a las cinco de la tarde.*

---

<sup>715</sup> Salazar Rincón, J., “Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Epos: Revista de filología*, (14), 1998, p.289.

<sup>716</sup> García Montero, L., *op. cit.*, p.136.

<sup>717</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.84.

<sup>718</sup> Morales Jiménez, S., *Buscando una muerte de luz*, Motril, Copartgraf, 1979, p.36. Citado por Andrew A., 1988c, *op. cit.*, p.285.

<sup>719</sup> Gómez Castellano, I., “‘Y se murió de perfil’: la muerte y el héroe en los poemas de Antónito el Camborio y en el ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’ de Lorca”, *Explicación de Textos Literarios*, 34 (1-2), 2005, p.47.

Y un muslo con un asta desolada  
*a las cinco de la tarde.*

Comenzaron los sonos de bordón  
*a las cinco de la tarde.*

Las campanas de arsénico y el humo  
*a las cinco de la tarde*<sup>720</sup>.

El viento es con mucha frecuencia un símbolo vinculado estrictamente con la muerte. Los algodones, sin duda, forman parte del conjunto de imágenes quirúrgicas junto con los elementos químicos “níquel, arsénico, yodo, etc.,” que aparecen paulatinamente a continuación. Quizás entonces los algodones eran utilizados para limpiar la sangre del torero lesionado. Sin embargo, el que realiza tal limpieza no es el enfermero ni el doctor, sino el viento, mensajero de la muerte, lo cual insinúa la fatalidad de la muerte. Es decir, los algodones, los que ayudan en la curación, fueron llevados por el viento. Ello sugiere la imposibilidad de la curación, o una impotencia ante la muerte.

En lo tocante al “cristal” y el “níquel”, García Montero afirma que son los componentes de las jeringas<sup>721</sup>, no obstante, parece que dichos minerales aparecen como unas imágenes patogénicas en vez de terapéuticas, como lo sugiere Xon de Ros<sup>722</sup>, pues aparecen como las semillas del óxido, imagen que se relaciona claramente con la muerte, entonces, el sembrar dichas semillas, para nosotros, representa el sembrar de las semillas de la muerte. Además, Ángel Rodríguez González menciona que ambos minerales son “símbolos de la dureza y frialdad de la frustración y de la muerte”<sup>723</sup>. Ramón Xirau nos habla sobre la asociación lorquiana del metal con la muerte. En dicha obra, diserta que “sólido, frío, el metal se extiende a todo aquello que participa de

---

<sup>720</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.617.

<sup>721</sup> García Montero, L., *op. cit.*, p.136.

<sup>722</sup> De Ros, X., "Science and Myth in *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", *The Modern Language Review*, 2000, p.118.

<sup>723</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.84.

calidades pétreas: lo duro y lo helado.<sup>724</sup> De verdad, la dureza y la frialdad de la naturaleza de los metales hacen que éstos se vinculen fácilmente con la muerte, y aunque el cristal no sea un metal, comparte la dureza y la frialdad como su índole. Otrosí, percibimos otro detalle interesante: el níquel es un elemento utilizado para manufacturar el acero inoxidable. La inoxidableidad es una de sus características más destacadas. Aunque no es necesario que Lorca conozca este rasgo suyo a la hora de escribir estos versos, quizás esta contradicción signifique algo. Además, el cristal tampoco puede oxidarse. Podríamos hacer una hipótesis sobre el simbolizado: que el óxido sembrase el cristal y el níquel sugiriera la pérdida de la defensa de la agresión del óxido, extinción de los metales y consiguientemente la propia muerte. Tal interpretación concuerda con “la impotencia ante la muerte”, simbolizado que hemos supuesto para el verso que empieza por: “el viento.....”. Ahora, la concordancia de sus simbolizados nos confirma la relación originador-originado de estos dos versos. Además, la concordancia entre dicho versos no sólo reside en sus simbolizados, sino también, en las imágenes utilizadas, la frustración, la muerte, la esterilidad de este proceso son muy obvias, por lo tanto, por ahora podemos asegurarnos de que se trata de una conexión.

Cuando pasamos al siguiente dístico, el originado del proceso anterior se convierte en el originador de este dístico, y éste en su originado. Creemos que este nuevo dístico comparte el mismo simbolizado que los dos anteriores: la paloma es, como lo que hemos dicho anteriormente, para Lorca el Espíritu Santo y la pureza suprema cristiana (igualmente la pasión y la vida, creemos, como lo que dice Ángel Rodríguez González<sup>725</sup>), mientras el leopardo, que se caracteriza por su agresividad y letalidad, también había sido asociado por Dante con la concupiscencia y la lujuria<sup>726</sup>. Por lo tanto, concluimos que la presente lucha ocurre entre la pureza y la lujuria, y entre la vida y la muerte. No obstante, dicha lucha no es justa, puesto que, es evidente que estos dos

---

<sup>724</sup> Xirau, R., “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7(3/4), 1953, p.367.

<sup>725</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.89.

<sup>726</sup> De Ros, X., *op. cit.*, p.119.

oponentes no tienen la igual fuerza, la paloma perdería, si tal lucha fuese existente en la realidad. Es una lucha entre la vida y la muerte en la que la vida perderá según el hado. Esta pérdida es asimismo otra representación de la “impotencia ante la muerte” que hemos podido ver a través de los dos dísticos anteriores. Esta conformidad del simbolizado nos sugiere la conexión emotiva que ocurre entre ellos.

La siguiente escena obviamente alude al momento cuando el cuerno del “Granadino” penetra en el muslo del torero, embestida que termina con la vida de Ignacio. Esta escena connota un simbolizado un poco distinto que el de los símbolos anteriores: la connotación es, en vez de la impotencia ante la muerte, la propia muerte. Empero, tal diferencia no impide que esta escena comparta el mismo impacto de la muerte. Este impacto de la muerte es omnipresente en todos los símbolos que hemos analizado hasta ahora. Tal omnipresencia garantiza la congruencia emotiva entre todos ellos, por lo cual, no podemos considerar sino que el dístico en cuestión es una conexión.

Posteriormente, encontramos unos sonos de bordón que son el originado del originado del pasado símbolo. Los bordones son las cuerdas más gruesas de los instrumentos. Suelen servir para tocar músicas melancólicas, afligidas y a veces tocan músicas funerarias. De ahí podemos percatar lo funesto que resulta esta escena. Por eso, de igual modo, el simbolizado de este símbolo pertenece a la misma congruencia emotiva vinculada con la muerte, que hemos recabado en los versos anteriores, y por consiguiente la conexión.

De igual modo, observamos que el arsénico es un elemento tóxico. Asimismo, el humo es normalmente referente a aquellos gases productos de la combustión de las sustancias, arrastrando partículas (allende, Ángel Rodríguez González sugiere la alusión del humo a la “pira funeraria donde se quemaban los cuerpos de los difuntos y las víctimas de los sacrificios”<sup>727</sup>). Tales productos suelen llevarse también toxina. Por otro lado, la campana alude la campana funeraria. Los elementos tóxicos insinúan la atmosfera mortífera. La existencia del nexa “de” conciencia la relación identificativa, por eso todo este verso es una autonomía. Esta autonomía connota también la

---

<sup>727</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, pp.111-112.

mortalidad omnipresente en esta estrofa, aunque no cuenta con ningún originador, ya que es autónomo. Su simbolizado se produce autónomamente.

En las esquinas grupos de silencio

*a las cinco de la tarde.*

¡Y el toro solo corazón arriba!

*a las cinco de la tarde.*

Cuando el sudor de nieve fue llegando

*a las cinco de la tarde,*

cuando la plaza se cubrió de yodo

*a las cinco de la tarde,*

la muerte puso huevos en la herida

*a las cinco de la tarde.*

*A las cinco de la tarde.*

*A las cinco en punto de la tarde.*<sup>728</sup>

El silencio connota asimismo una atmósfera de muerte. Y luego, sale el propio asesino, es el único que se pone en pie (el toro solo corazón arriba, es decir, el torero tiene el corazón abajo). El ambiente de estos dos dísticos sigue es similar a la que hemos percibido en la estrofa anterior.

La gangrena de Ignacio resulta bastante grave, tan grave que su sudor se torna frío, y a medida que se agrava la gangrena, se insinúa el avenimiento de la muerte. Podemos ver que el entorno fúnebre continúa en este verso. Aunque el sintagma “sudor de nieve” forma una autonomía, todo el verso es un originado del originador “y el toro.....” Sus simbolizados son idénticos: el simbolizado que estamos hablando hasta ahora, la muerte. Asimismo, la frialdad de la nieve, el dolor que sugiere el sudor junto con la presencia del toro nos recuerda lo fúnebre y mortífera que resulta la atmósfera, entonces sería irracional pensar que este proceso sea algo ajeno que la conexión.

---

<sup>728</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, pp.617-618.

Después, hallamos la escena de la desinfección, que el personal médico realiza en la herida del torero. El empleo de la imagen “plaza” es muy curioso, porque hace que el yodo que tenemos aquí se convierte en una imagen ambivalente: su denotación es la misma medicina desinfectante, y su connotación es la sangre de Ignacio derramada en la plaza de toros. Tal ambivalencia también ha obtenido la propia plaza: su denotación es la plaza de toro, correspondiente a la connotación del yodo, y su connotación, que es la herida del torero dejada por la cogida, es relacionada con lo que denota el yodo. Dichos entrelazamientos de significados resultan muy interesantes. Aunque cada entrelazamiento se refiere a una distinta escena, concurren en el mismo *topo*: la muerte que puso huevos en la herida del torero. La clasificación de los últimos símbolos—— el que constituyen “cuando el sudor.....” como originador y “cuando la plaza.....” y el que componen éste como originador y “la muerte puso huevos en la herida” como originado—— resultaría bastante fácil, porque las imágenes componentes son todos referentes o vinculadas con la muerte. Por eso entrambos son conexiones.

Un ataúd con ruedas es la cama

*a las cinco de la tarde.*

Huesos y flautas suenan en su oído

*a las cinco de la tarde.*

El toro ya mugía por su frente

*a las cinco de la tarde.*

El cuarto se irisaba de agonía

*a las cinco de la tarde.*

A lo lejos ya viene la gangrena

*a las cinco de la tarde.*

Trompa de lirio por las verdes ingles

*a las cinco de la tarde.*

y el gentío rompía las ventanas

*a las cinco de la tarde.*

A las cinco de la tarde.

¡Ay qué terribles cinco de la tarde!

¡Eran las cinco en todos los relojes!

¡Eran las cinco en sombra de la tarde<sup>729</sup>!

El ataúd con ruedas refleja la realidad de aquel entonces. Nicholas J. Collins menciona la fotografía que sacó *ABC* a las 5 de la tarde. En dicha foto, podemos contemplar que, a la sazón, el ataúd fue colocada en un carro de caballos<sup>730</sup>. Ahora, nos preguntamos ¿Es esto simbólico? Es una reproducción de la realidad. Su irracionalidad es débil, a lo mejor, demasiado insignificante, pero existe. Pues un ataúd no puede ser la cama de un hombre si lo consideramos desde un punto de vista extremadamente realista. Porque la cama sirve para que los hombres duerman en ella, y los difuntos no duermen, no pueden dormir en la cama, ni los hombres puedan dormir en el ataúd, no es verosímil que un hombre duerma en el ataúd si no es de una situación extremada. Por lo tanto, es simbólico y su simbolizado está relacionado con la muerte, como los símbolos que hemos visto a lo largo de este poema, y aunque dicho simbolizado sea débil, pues es una mera reproducción de la realidad, no equivale absolutamente a la realidad del hecho. de todos modos, vemos que, en el fondo, es un elemento simbólico, es el originador del siguiente dístico.

En cuanto a lo funerario de la flauta, hemos hecho menciones de su significado anteriormente. Mientras que, el sonido de los huesos, es posiblemente la ruptura de los huesos de Ignacio a la hora de ser embestido por el toro. Son ambos emblemas acústicos tocantes a la muerte. Por eso el símbolo que está formado por ellos y el ataúd con ruedas es una conexión, pues en este proceso no hay imágenes desvinculadas con la muerte.

---

<sup>729</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.618.

<sup>730</sup> Collins, N. J., "Reality in Lorca's 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías'", *Reflexión*, 1(1), 1972, p.102.

Más adelante, el toro, asesino y encarnación del Thanos, se presenta por la frente de Ignacio. La presencia de la muerte en este símbolo compuesto por el sonido de los huesos y flautas y el mugido del toro nos cerciora la conexión de él mismo.

La irisación del cuarto de agonía es muy interesante, porque es una de las pocas escenas de esta sección que tiene más que un color, y es el verso más colorido de toda la sección: tiene siete colores. El cromatismo del arcoíris simboliza la abundancia de algo. Pero ¿abundancia de qué? La contestación es que la abundancia es de la agonía. El torero moribundo, cuando se está muriendo, pero no se ha muerto, siente muchos tipos de sentimientos agónicos, de todos los colores que componen el arcoíris. Aunque el arcoíris suele tener una gracia y suele ser un símbolo de connotación positiva, de la pasión, de la vida etc., en este caso es despojado de la connotación tradicional. Es más bien un símbolo negativo. Pero ¿ello sugiere que todo el símbolo que dicha irisación forma junto con el mugido del toro del verso anterior es una inconexión? Tenemos que decir que, la existencia de la palabra “agonía” ya sienta la base atmosférica de todo el símbolo. La irracionalidad del arcoíris no rompe la congruencia emotiva del símbolo. Por lo tanto, no es inconexión, sino conexión.

Ulteriormente, la gangrena, la verdadera Muerte que se lleva a Ignacio. Es asimismo un elemento simbólico de débil irracionalidad (pues la gangrena no puede andar, ni siquiera venir, si lo pensamos de una manera estrictamente realista). El simbolizado “muerte” sigue predominando en los versos, por eso, la conexión de este nuevo símbolo es segura.

La connotación del color verde ha sido muy polémica. Flencniakoska ha mencionado que es un símbolo frecuentemente vinculado con la muerte, como un “símbolo de amarga fatalidad”, aunque no es siempre<sup>731</sup>. Mientras Ángel Rodríguez González añade la juventud, la fuerza del verde, aunque no niega la mortalidad de este color<sup>732</sup>. Dicha ambivalencia del color verde también la hemos mencionado

---

<sup>731</sup> Flencniakoska, J. L., *L'univers poétique de Federico García Lorca*, Bourdeaux, Editions Biere, 1952, p.50. Citado por Xirau, R., *op. cit.*, p.367.

<sup>732</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.117.

anteriormente, cuando analizábamos *Seis poemas galegos*. Empero, al final, las ingles verdes se han roto como consecuencia del contacto con el cuerno de “Granadino”, convirtiéndose en una “trompa de lirio”. En este verso, la trompa alude al chasquido producido por la cogida. La blancura del lirio ya lo atribuye una índole mortífera. Por lo tanto, la asociación de la trompa con el lirio representa la letalidad de tal corneada<sup>733</sup>. Sin duda, este símbolo es una conexión, la muerte sigue predominando en el proceso.

El quemamiento de las heridas hace referencia a la infección y a la consiguiente inflamación, a lo mejor, también la fiebre ocasionada por ésta. La conexión de este nuevo símbolo (originador “trompa de lirio.....” y originado “las heridas.....”) es obvia, pues no hemos percatado ninguna evidencia que pruebe la desaparición de la predominancia de la muerte.

La rompedura de las ventanas del gentío es el elemento más simbólico de este poema. No sabemos demasiado sobre este elemento, ni su significado simbólico. Solo podemos cerciorarnos de lo confuso, lo drástico, lo violento y lo sorprendente de esta escena. Quizás fuese una alusión a la reacción sorprendida de la muchedumbre a la hora de enterarse del obituario de Ignacio. Pero la atmosfera de muerte se puede intuir, ya que la dureza y la frialdad del cristal de las ventanas, como hemos mencionado antes, es reminiscente a la dureza y la frialdad de la muerte. Por eso, todavía podemos sentir lo mortífero de este símbolo (originador “las heridas.....” y originado “y el gentío.....”). Su emoción es conforme a la que hemos estado viendo en este poema. Por eso, aunque no conocemos con precisión la connotación de este símbolo, la conexión de él es justificable.

---

<sup>733</sup> Asimismo, en su artículo, Andrew Anderson ha realizado una interpretación suya con más detenimiento y excelencia, pero nuestra investigación no necesita que ahondemos tanto en el símbolo como lo que hace Andrew Anderson, entonces, para tener un entendimiento más profundizado, por favor, véase Anderson, A., 1986, *op. cit.*, pp.45-46.

### 3.2 Cuerpo presente

La piedra es una frente donde los sueños gimen  
sin tener agua curva ni cipreses helados.

La piedra es una espalda para llevar al tiempo  
con árboles de lágrimas y cintas y planetas<sup>734</sup>.

Esta sección comienza con dos autonomías. La piedra es obviamente un símbolo de la muerte. Dado que su inercia y esterilidad es semejante a la de los metales y el cristal. Por otro lado, La curvatura del agua, ya ha sido objeto de nuestro análisis en la *Casida primera*, en concreto en el verso “El niño se tendía por la tierra y su agonía se curvaba”. Nos llama la atención lo palmario que resulta la asociación de la curvatura del agua con lo agónico, lo afligido y lo melancólico. Asimismo, el ciprés es un árbol que también se vincula con lo fúnebre desde la época griega<sup>735</sup>. Por lo tanto, el congelamiento del árbol fúnebre equivale a un énfasis de su frialdad mortal, como diserta Ángel Rodríguez González<sup>736</sup>. Intuimos que la inexistencia de estos dos elementos fúnebres en los sueños alude a que sólo en los sueños o las ilusiones la muerte es ausencia, en otras palabras, la muerte es omnipresente en la realidad, y sólo en lo onírico Ignacio puede eludirla. El “huir de la muerte” es algo ilusorio, irreal, imposible o desesperado. La frente es la sede de los sueños y las ilusiones. Además, remembremos la identificación de ella con la luna que hemos hallado en la primera Gacela. Tal identificación sugiere la relación que tiene la frente con la muerte.

La segunda autonomía utiliza otra imagen corporal: la espalda. Esta escena en la que la espalda guía al tiempo alude a la crucifixión, en la cual Jesús lleva la cruz a cuestas. Andrew Anderson menciona que los árboles de lágrimas son referentes a los sauces llorones<sup>737</sup>, y ellos, como lo que hemos planteado, tienen alguna ligazón con la

---

<sup>734</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.622.

<sup>735</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.130.

<sup>736</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, pp.139-140.

<sup>737</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.298.

muerte. Las cintas, por su forma, simbolizan la inmortalidad<sup>738</sup>, pero en este caso, creemos que no se trata de la inmortalidad, sino la circularidad y la regularidad, ya que la muerte es una norma que nos vemos obligados a obedecer según la ley metabólica de la naturaleza, y el tiempo no es sino el impulsor que mantiene el funcionamiento de esta ley. Los planetas, igualmente, son vinculados a tal circularidad y regularidad por su movimiento<sup>739</sup>. La yuxtaposición de los árboles, cintas y planetas, quizás, sugiere que los árboles pertenecen asimismo a tal regla, por eso “de lágrimas”. Detrás de dicha regla está la muerte, la cual es invariable, ya que tiene que corresponder con el simbolizado producido por el originador “la piedra”.

Otra interpretación es la de Xon de Ros, quien dice: “this section suggests the scientific empiricism of postmortem dissection that reveals the body's internal topography”<sup>740</sup>, con tal idea, conjeturamos que los planetas son los órganos humanos, las cintas son las venas, y los árboles son referencias a las bifurcaciones de las venas. Quizás el agua curva del último dístico alude a la sangre corriente.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas  
levantando sus tiernos brazos acribillados,  
para no cazadas por la piedra tendida  
que desata sus miembros sin empapar la sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,  
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;  
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,  
sino plazas y plazas y otra plaza sin muros<sup>741</sup>.

---

<sup>738</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.130.

<sup>739</sup> Chevalier, J., et al., *op. cit.*, p.80.

<sup>740</sup> De Ros, X., *op. cit.*, p.120.

<sup>741</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.622.

Hemos divisado anteriormente la ambivalencia de la imagen “lluvia” en la poesía lorquiana. Por una parte, es un fenómeno de la naturaleza que trae la vida, por eso es la vitalidad. Por otra parte, es relacionado por Lorca con el agua y, por consiguiente, con el ahogamiento y la muerte. En el caso del poema en cuestión, es patente que las lluvias se presentan con la segunda connotación. En este caso, las olas evocarían la metáfora famosísima de Jorge Manrique que hemos mencionado en el análisis de *Seis poemas galegos*, de que la muerte es el desembocar del río en el mar.

Connor P. Stevenson, en cambio, piensa que las lluvias son metonimias de las lágrimas de los participantes de la condolencia, también es razonable<sup>742</sup> : están tan tristes que las lágrimas converjan en unas olas. Las heridas en los brazos, sin duda, tienen que ver con la muerte. Mientras, la caza de la piedra es la caza del Thanos, cuya consecuencia es horrorosa: los miembros son desatados (disecados o disueltos), y la sangre es secada, por el poder arruinador y demolidor de la muerte. La omnipresencia de la muerte en este símbolo es obvia, lo cual sugiere que se trata de una conexión.

No hay posibilidad de que las simientes sobrevivan en la piedra. El coger las simientes de la piedra es como arrebatarse las vidas a la muerte. El nublado es la oscuridad, otra encarnación de la muerte. El canto y la altanería de alondras da sensación de la vitalidad, pero el esqueleto insinúa su muerte, la frustración de la vitalidad. Y en lo tocante al lobo, evidentemente, tiene ligazón con la muerte. Los sonidos y el fuego son señales de vida, mientras los cristales son relativamente diferentes. Nos preguntamos, ¿Qué es esta forma de vida? Quizás, el agua<sup>743</sup>. Y el “sin muro” de la piedra demuestra la universalidad de la muerte<sup>744</sup>. La muerte sigue prevaleciendo en esta estrofa, lo cual nos confirma la conexión del presente símbolo.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.

---

<sup>742</sup> Stevenson, C. P., *op. cit.*, 2019, p.98.

<sup>743</sup> Rodríguez González, Á., *op. cit.*, p.140.

<sup>744</sup> Cannon, C., “Lorca's" Llanto por Ignacio Sanchez Mejias" and the Elegiac Tradition”, *Hispanic Review*, 31(3), 1963, p.235.

Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:  
la muerte lo ha cubierto de pálidos azufres  
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.  
El aire como loco deja su pecho hundido,  
y el Amor, empapado con lágrima de nieve,  
se calienta en la cumbre de las ganaderías<sup>745</sup>.

La imagen de los pálidos azufres son sugerencias de la decoloración del cuerpo y los hedores que éste desprende<sup>746</sup>. La identificación del semblante del difunto es el eco de la realidad. Lázaro Carreter nos indica la procedencia de esta descripción: “el pañuelo que le sujeta las quijadas y se anuda en el pelo, remata en los dos cuernos del lazo que convierten la cabeza en la de un misterioso y torvo minotauro”<sup>747</sup>. Además, Irene Gómez Castellano considera que dicha identificación insinúa el perderse en el laberinto infinito de la muerte<sup>748</sup>. Entonces, el héroe aparece bloqueado en la muerte, no hay ninguna posibilidad de que salga ni que resucite. “Ya se acabó.” Este símbolo es aparentemente una conexión, todas las descripciones son del cuerpo del difunto, nada desvinculado.

En la siguiente estrofa, la lluvia sigue apareciendo como el símbolo del ahogamiento, llenando y ahogando la boca del difunto, y el siguiente verso es sin duda su originado, el simbolizado es la muerte causada por el ahogamiento (el aire sale del pulmón del difunto por la inundación del agua en él). Es una conexión.

El originado del originado del último símbolo es interesante, deja de retratar la muerte, sino el amor. Aunque la muerte es predominante, el Amor (un dios) todavía se

---

<sup>745</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.622.

<sup>746</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.299.

<sup>747</sup> Lázaro Carreter, F., “Lectura del *Llanto* de García Lorca”, *ABC*, 12 de agosto de 1984, p.8.

Citado por Anderson A., 1988c, *op. cit.*, p.299.

<sup>748</sup> Gómez Castellano, I., *op. cit.*, p.51.

nutre con las lágrimas afligidas (de nieve) de los familiares y los amigos y en la cumbre de las ganaderías (Ignacio es la cumbre de la tauromaquia, entonces las ganaderías podría ser el emblema de la tauromaquia). Es decir: aunque dicho personaje esté muerto, el amor todavía hace sus ecos en las ganaderías, quizás también en las plazas de toros. Tal idea podría proceder de la otra manera de interpretar el originador. Previamente el autor interpretaba el verso como la salida del aire desde el pecho para ceder la cabida a las lluvias, mientras ahora, es la entrada y el llenar del aire en el pecho, lo cual trae la vitalidad, y de la vitalidad surge el amor. Las dos interpretaciones difieren en la cuestión de cuál es lo que hunde el pecho, el aire o el agua. Podemos fijarnos en sus ecuaciones:

Originador: el aire como loco deja su pecho hundido [= el aire deja su pecho hundido= el aire llena su pecho= la vida=] el amor.

Originado: y el Amor, empapado con lágrimas de nieve, se calienta en la cumbre de las ganaderías [= el amor, nutrido de las lágrimas, hace ecos en las ganaderías= el amor sigue predominando en la tauromaquia=] el amor.

Proceso Y: el aire como loco deja su pecho hundido [= el aire deja su pecho hundido= el aire llena su pecho= la vida=] el amor [= el amor sigue predominando en la tauromaquia= el amor, nutrido de las lágrimas, hace ecos en las ganaderías=] y el Amor, empapado con lágrimas de nieve, se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Este símbolo es procedente de una mala lectura? No. Las dos interpretaciones que hemos propuesto dependen del contexto. Es la diferencia del contexto la que hace posible la discrepancia de interpretaciones. Ambas interpretaciones son razonables. Por eso, no corresponde a una mala lectura.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.

Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,

con una forma clara que tuvo ruisseños  
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo<sup>749</sup>.

Con los hedores del cuerpo del difunto, la putrefacción se está ocurriendo. Su forma es todavía clara, su ser es hermoso con las venas semejantes a los ruisseños (¡Oh, ruiseseñor de sus venas!), pero ya se está esfumando, y su cuerpo se va llenando de agujeros. Observamos que, el originador de este nuevo símbolo es el verso “estamos con un cuerpo presente que se esfuma”, desde este originador deriva el simbolizado “putrefacción del cuerpo”. Hay dos originados que son provenientes de él, el primero “con una forma clara.....” y el segundo “y la vemos llenarse de agujeros.....”, cada uno forma respectivamente una conexión (por eso, en esta estrofa hay dos conexiones).

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!  
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,  
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:  
aquí no quiero más que los ojos redondos  
para ver ese cuerpo sin posible descanso<sup>750</sup>.

Sobre esta estrofa, García Montero considera que se debe a algunas ilusiones que se le antoja a alguien cuyo amado todavía no está muerto, sino ha sufrido un ataque<sup>751</sup>. Con posterioridad, agrega una interpretación suya de esta estrofa:

¿Quién arruga el sudario?  
Parece como si se estuviera moviendo el muerto.  
¡No es verdad lo que dice!  
Otro desplante. Déjate de tonterías:

---

<sup>749</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.622.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p.623.

<sup>751</sup> García Montero, L., *op. cit.*, p.141.

Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón<sup>752</sup>.....

Salvatore Poeta adhiere las primeras interrogaciones de esta estrofa con otros discursos anteriores de la presente sección, proponiendo un diálogo bastante coincidente con el diálogo de García Montero:

. . . ¿qué pasa? Contemplad su figura:

Ya se acabó . . .

¿Qué dicen? . . .

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice<sup>753</sup>!

Ambos diálogos hacen referencia a las ilusiones de alguno de los familiares que su amado todavía no estuviera muerto y, por otra parte, otra persona desmiente tal ilusión, imponiendo el triste desengaño. De ahí que interpretemos que el arrugar el sudario es una alucinación. “No es verdad lo que dice” es la última ilusión o forcejeo antes de resignarse a la realidad de que su amado se ha muerto.

El polisíndeton de las negaciones (no, ni) que encontramos a continuación es la representación de la pérdida total de la vida: no hay canto, ni dolor (llora en el rincón), ni fuerza (pica las espuelas), ni miedos (espanta la serpiente). Son señales de vida. Si cantas, estás vivo. Si sientes dolor, estás vivo. Si tienes fuerza, si tienes miedo, estás vivo. Pero si no sientes ninguno de estos, estás muerto. La inexistencia de estas señales indica la muerte total del torero, totalmente contrario a las ilusiones que hemos visto al principio de la estrofa. La serie de negaciones es el originado de dichas ilusiones. Los dos forman una conexión en la que lo predominante es la muerte.

---

<sup>752</sup> *Ibid.*, p.142.

<sup>753</sup> Poeta, S., “Aproximación a la teatralidad del ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (1), 2000, p.201.

Después de aceptar la muerte del amado, la voz poética empieza a exhortar que los demás también acepten dicha verdad: hay que abrir los ojos para ver el cuerpo muerto, hay que aceptar su muerte.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.  
Los que doman caballos y dominan los ríos:  
los hombres que les suena el esqueleto y cantan  
con una boca llena de sol y pedernales<sup>754</sup>.

Después de aceptar la muerte del torero, el poeta profiere su deseo de ver a los hombres fuertes, con abundancia de vitalidad, tan fuerte que pueda dominar a los caballos y los ríos (la vida), hombres de carne y hueso, con ardor e impetuosidad. La anterior es claramente una conexión, pues, no hay nada emotivamente incongruente en la estrofa.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.  
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.  
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida  
para este capitán atado por la muerte<sup>755</sup>.

Aquí el poeta confiesa por qué ha deseado encontrar los hombres vitales: quiere saber cómo soslayar la invasión de la muerte (yo quiero que me enseñen donde está la salida para este capitán atado por la muerte). Las riendas quebradas son los muslos y los ligamentos del muerto, ahora están disueltos<sup>756</sup>. Es palmario que esta estrofa consiste en una conexión, todas las ideas son vinculadas con la elución de la muerte.

---

<sup>754</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.623.

<sup>755</sup> *Ibid.*

<sup>756</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.302.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río  
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,  
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda  
sin escuchar el doble resuello de los toros<sup>757</sup>.

Aquí hallamos otra reminiscencia de Jorge Manrique<sup>758</sup>. El llanto y el río componen una autonomía. Dado que ambos términos se ligan con la muerte, el llanto es la representación del dolor y consiguientemente la muerte, y el desembocar del río en el mar es el símbolo de la muerte. Este río nos remembra al río Estigia, unos de los ríos que orientan a los muertos para el infierno según la mitología griega<sup>759</sup>. Adicionalmente, las nieblas y las orillas dan impresión de muerte, como lo que suele pasar en el resto del *Llanto*. No obstante, el adjetivo “dulce” nos deslumbra. Creemos que se trata de una aceptación final de la muerte. Una aceptación muy dulce. La muerte es dulce, por eso acepta tal muerte, entonces la muerte se convierte en algo aceptable. Es un sosiego en el que puede soslayar el control de la piedra, y las molestias de los toros. Es un estado muy tranquilo, y la tranquilidad posibilita el aceptar la muerte. Podemos confirmar dicha afirmación más adelante en la siguiente y en la última estrofa, en las que el autor sigue la misma idea de la aceptabilidad de la muerte. Podríamos demostrar este símbolo con las siguientes ecuaciones:

Originador: un río que tenga dulces nieblas y profundas orillas para llevar el cuerpo de Ignacio [= un río infernal que lleva el cuerpo de Ignacio para la muerte dulce= la muerte dulce] la muerte aceptable.

Originado: y que se pierda sin escuchar el doble resuello de los toros [= la muerte sin las molestias de los toros= la muerte apacible=] la muerte aceptable.

---

<sup>757</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.623.

<sup>758</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.302.

<sup>759</sup> *Ibid.*

Proceso Y: un río que tenga dulces nieblas y profundas orillas para llevar el cuerpo de Ignacio [= un río infernal que conduce el cuerpo de Ignacio a la muerte dulce= la muerte dulce=] la muerte aceptable [= la muerte apacible= la muerte sin las molestias de los toros=] y que se pierda sin escuchar el doble resuello de los toros.

Aunque normalmente la muerte no se considera como un concepto dulce, la utilización del adjetivo “dulce” ya revela la idea del autor de aceptar la muerte como algo dulce. Dicha revelación ha tachado la posibilidad de que este símbolo sea una inconexión, porque el autor no ha realizado la mala lectura en el originador, sino sigue la denotación de las palabras escritas en él. Por lo tanto, sin posibilidad de ser una inconexión, es por consiguiente una conexión.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna  
que finge cuando niña doliente res inmóvil;  
que se pierda en la noche sin canto de los peces  
y en la maleza blanca del humo congelado<sup>760</sup>.

Aparte del río infernal, la luna es otro sitio donde van los muertos, según alguna creencia<sup>761</sup>. Aquí hay una identificación obvia de la luna con la vaca inmóvil (es decir muerta). Recuérdense la idea de Feal Deibe sobre lo materno de la vaca<sup>762</sup>, pues aquí la luna-vaca aparece también como un ser materno para los muertos. Los consuela (niña doliente), y los contiene. Es una muerte buena y apacible, sin la molestia de los cantos de los peces. La referencia de los peces supone que en el tercer verso hay una identificación del cielo nocturno con el mar oscuro (donde el río de la vida va a

---

<sup>760</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.623.

<sup>761</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.284.

<sup>762</sup> Feal Deibe, C., *op. cit.*, p.566.

desembocar, según Jorge Manrique)<sup>763</sup>. La maleza (la hierba), aparecida conjuntamente con la luna, es algo ligado con la muerte, como hemos visto tantas veces hasta ahora. Anderson la asocia con las nubes<sup>764</sup>. Tal idea tiene algún sentido, pero sea lo que sea, la blancura y el congelamiento es ya vinculado con la muerte. El segundo dístico no contiene ningún elemento que tenga que ver con la aceptabilidad de la muerte, entonces el simbolizado no es la idea de “la muerte aceptable” como el del último símbolo, sino la idea de “la aceptación de la muerte”, pues el subjuntivo de este dístico “que se pierda” revela la necesidad o el deseo de perderse en la muerte, es el destino de los seres humanos. Es necesario aceptar la mortalidad que arraiga en nuestro ser. Para conocer la especie del símbolo en cuestión, tenemos que recurrir a las ecuaciones:

Originador: que se pierda en la plaza redonda de la luna que finge cuando niña doliente res inmóvil: [= la luna consoladora al muerto fingiéndose una vaca materna= la luna consoladora= la muerte consoladora= la muerte aceptable=] la aceptación de la muerte.

Originado: que se pierda en la noche sin canto de los peces y en la maleza blanca del humo congelado [= se tiene que perder en la muerte oscura= la necesidad de aceptar la muerte=] la aceptación de la muerte.

Proceso Y: que se pierda en la plaza redonda de la luna que finge cuando niña doliente res inmóvil: [= la luna consoladora al muerto fingiéndose una vaca materna= la luna consoladora= la muerte consoladora= la muerte aceptable=] la aceptación de la muerte [=la necesidad de aceptar la muerte= se tiene que perder en la muerte oscura=] que se pierda en la noche sin canto de los peces y en la maleza blanca del humo congelado.

---

<sup>763</sup> Anderson, A., *op. cit.*, p.303.

<sup>764</sup> *Ibid.*

Aunque las imágenes utilizadas en estos versos sean distantes de la idea de la aceptación de la muerte, no creemos que se dé una mala lectura en el originador, porque el sintagma “que se pierda” ya demuestra un deseo o un intento de tomar la muerte como algo accesible, necesario o aceptable, lo cual sugiere la existencia de la congruencia emotiva. Por eso, afirmamos que esta estrofa consiste en una conexión.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos  
para que se acostumbre con la muerte que lleva.  
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.  
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar<sup>765</sup>!

El registro de *ABC* en el 14 de agosto de 1934 reza de esta manera: “Como era especial deseo de Sánchez Mejía (sic) que cuando falleciera no fuera expuesto su cadáver, porque era enemigo de exhibiciones, el cuerpo ha sido cubierto con una sábana.”<sup>766</sup> Aquí lo que hace Lorca es animar y exhortar a su amigo para que acepte la muerte y se enfrente a ella sin ningún temor, para acostumbrarse de ella. Aparte, el bramido del toro que ha molestado a Ignacio en el verso “sin escuchar.....” vuelve a presentarse en este poema. Es una molestia que no deja que Ignacio descanse en paz, quizás sea el símbolo de alguna pasión oscura. Pero la realidad es que dicho personaje ha muerto, y tal pasión sólo sirve para que no pueda reposar con tranquilidad, por eso, decide exhortar a su amigo a que duerma, vuele y repose, la muerte es necesaria, es algo que se tiene que aceptar. Hay que dejar de temer a la muerte, y acostumbrarse a ella, y hay que dejar las pasiones oscuras en vida y abrazar a la muerte. Pues se muere también el mar. Esta estrofa consiste en simples reproducciones del hecho, así como la expresión emocional de este hecho y la exhortación a los amigos. No es un símbolo.

---

<sup>765</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.623.

<sup>766</sup> *ABC*, Madrid, martes 14 de agosto de 1934, p.28. Citado por Collins, J. Nicolas, *op. cit.*, p.103.

### 3.3 Alma ausente

No te conoce el toro ni la higuera,  
ni caballos ni hormigas de tu casa.  
No te conoce el niño ni la tarde  
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,  
ni el raso negro donde te destrozás.  
No te conoce tu recuerdo mudo  
porque te has muerto para siempre<sup>767</sup>.

La cuarta sección de *Llanto* empieza por una serie de conexiones que sirven para demostrar el olvido que Ignacio va a sufrir después de la muerte. El verso anterior es el originador de su siguiente verso (excepto los dos versos empezado por “porque”), y forman una conexión. Por eso, en suma, estas dos estrofas consisten en cinco conexiones. En la última estrofa de la pasada sección “cuerpo presente”, Lorca aconseja a su amigo que duerma, repose y vuele, y el que vuela es su alma. Ahora que su alma se ha ido volando, no hay nada que lo conoce. Los seres animales, incluido su enemigo (el toro, el niño), las plantas a las que más conoce (la higuera), el tiempo (la tarde), su propia pertenencia (el raso negro), hasta los elementos que forman parte de su propio ser (tu recuerdo mudo) van a olvidarlo. Sus rastros son eliminados totalmente desde este mundo. Se trata de un olvido total, y absoluto.

El Otoño vendrá con caracolas,  
uva de niebla y montes agrupados,  
pero nadie querrá mirar tus ojos

---

<sup>767</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.624.

porque te has muerto para siempre<sup>768</sup>.

Al igual que los versos anteriores, estos equivalen a una conexión. En el verso, el otoño, estación de la cosecha, en la que los pastores estarían reuniendo sus rebaños<sup>769</sup>, vendrá dentro de nada. Lo anterior lo concluimos basado en el hecho de que el torero muere en agosto<sup>770</sup>. Al igual que el otoño, vendrán la vendimia y las nieblas<sup>771</sup>, pero Ignacio ya no puede gozar de todo esto, porque ha muerto.

Porque te has muerto para siempre,  
como todos los muertos de la tierra,  
como todos los muertos que se olvidan  
en un montón de perros apagados<sup>772</sup>.

Esta estrofa no cuenta con ningún símbolo, salvo la expresión “perros apagados”, la cual es el eco de las frases “se apagó la vida” y “morir como un perro”<sup>773</sup>.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.  
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.  
La madurez insigne de tu conocimiento.  
Tu apetencia de muerte y el gusto de tu boca.  
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,  
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.

---

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.306.

<sup>770</sup> *Ibid.*

<sup>771</sup> *Ibid.*

<sup>772</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.624.

<sup>773</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.306.

Yo canto su elegancia con palabras que gimen  
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Esta estrofa se compone de meras alabanzas, menos el último verso, el cual se trata del recuerdo de un detalle de la infancia: cuando era pequeño, a Sánchez Mejías le gustaba fingir que las brisas fuesen el público que lo aplaudían y saludaban<sup>774</sup>. Luis García Montero interpreta este verso de esta forma: “y del mismo modo que la brisa pasa por los olivos, la poesía pasará por el recuerdo de la gente, para mantener la dimensión de tu tragedia”<sup>775</sup>. Tal interpretación concuerda con el contenido del resto de esta sección, entonces creemos que es fehaciente.

#### 4. Sonetos del amor oscuro

##### 4.1 Soneto de la guirnalda de rosas

¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!  
¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!  
Que la sombra me enturbia la garganta  
y otra vez viene y mil la luz de Enero<sup>776</sup>.

Citando a Javier Salazar, Verónica Leuci nos habla de la ambivalencia de la imagen “guirnalda”: 1. por una parte, tiene sentido funerario, es la representación de la permanencia del difunto por la forma circular y su belleza y verdor<sup>777</sup>; 2. por otra parte,

---

<sup>774</sup> Auclair, M., *Enfances et mort de García Lorca*, Paris, Seuil, 1968, p.30. Citado por Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.308.

<sup>775</sup> García Montero, L., *op. cit.*, p.143.

<sup>776</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.627.

<sup>777</sup> Salazar Rincón, J., “Ramos, coronas, guirnalda: Símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, LXI (122), 1999, p.496. Citado por Leuci, V., “Eros y Thánatos: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca”, *Espéculo*, 40, 2008, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/glorca.html>, (último acceso 30 de 05 de 2020).

es asimismo emblema del amor, la virginidad, sexualidad, o como propiciadores de amor y fecundidad<sup>778</sup>. En este primer cuarteto, la guirnalda es la representación de la segunda connotación. Se observa que la llegada de la guirnalda podrá mejorar el malestar de la voz poética, incluso sanarlo, pero en caso de que no llegue a tiempo, se morirá. Esta guirnalda es el amor o el cuerpo del amado (recuérdense “tu cuerpo fugitivo” de la *Gacela primera*) que es necesitado urgentemente por Lorca por salvarlo de la melancolía mortífera causada por la ausencia del amado. También podríamos interpretar la guirnalda según la primera connotación. En este caso, la escena retratada en el primer dístico sería una imitación del funeral de la muerte venidera, lo cual igualmente tiene sentido, en especial si observamos estos dos versos con el originado. El originado tiene una atmosfera obviamente melancólica, hasta agónica. La sombra es la oscuridad que se asocia con la muerte y el enturbiamiento de la garganta, quizás, es como el ahogamiento del agua, es la representación de la agonía. Todavía no sabemos con certeza a qué se refiere “la luz de Enero”, pero es muy posible que haga referencia a la luna de enero, recuérdense la indicación de Ramos-Gil de que la luna de enero “sería la más hermosa y resplandeciente”<sup>779</sup>. Lorca menciona con mucha frecuencia el mes de enero como la metonimia de “la luna de Enero”, mención marcada por el acompañamiento de otras características o imágenes vinculadas con la luna: la blancura, el cielo, la niebla.

En *Refrán*, el Enero sigue estando en lo alto del cielo nocturnos, y sirve para que lo contemple los ojos viejos del autor:

Y Enero sigue tan alto.

Enero, sigue en la noche del cielo.

.....

---

<sup>778</sup> Salazar Rincón, J., 1999, *op. cit.*, p.497. Citado por Leuci, V., *op. cit.*

<sup>779</sup> Ramos-Gil, C., *op. cit.*, p.92.

Enero, para mis ojos viejos<sup>780</sup>.

En *Huerto de Marzo*, se puede ver la frente blanca de Enero:

¡Desde Marzo, cómo veo  
la frente blanca de Enero<sup>781</sup>!

Además, la aparición del término “Enero” está a veces vinculada con la muerte. En *Paseo*, la noche de Enero es cuando los náufragos muertos agitan blancas velas de niebla:

Están en la desembocadura de la ciudad y han salvado a muchos náufragos de una muerte segura. En esta noche de Enero éstos agitan blancas velas de niebla bajo los álamos y sueñan con una encrucijada de líneas rectas<sup>782</sup>.

En *Realidad*, la niebla de Enero cubre los campos para acarrearlos en una atmósfera melancólica, incluso ominosa, metaforizando la predominancia de lo mortífero:

Mi madre leía  
un drama de Hugo  
Los troncos ardían.  
En la negra sala  
Doña Sol moría  
como un cisne rubio  
de melancolía.

---

<sup>780</sup> García Lorca, F., 1996, p.352.

<sup>781</sup> *Ibid.*, p.409.

<sup>782</sup> *Ibid.*, p.664.

La niebla de Enero  
los campos cubría<sup>783</sup>.

Por eso podemos ver que, en el segundo dístico del primer cuarteto, la presencia de la muerte es obvia: la sombra, el enturbiamiento de la garganta y la luz de Enero son todos relacionados con la muerte. Por añadidura, teniendo en cuenta la urgencia mortal que la voz poética exprime en el primer dístico, podemos deducir la conexión de este símbolo. Allende, el simbolizado de este símbolo no sólo consiste en la muerte, sino también el amor, ambos temas se entrelazan en el presente símbolo. El amor es la causa de la muerte y asimismo el antídoto que cura la muerte. El autor lo necesita urgentemente, porque su ausencia ocasionará su muerte.

Entre lo que me quieres y te quiero,  
aire de estrellas y temblor de planta,  
espesura de anémonas levanta  
con oscuro gemir un año entero<sup>784</sup>.

La expresión “aire de estrellas y temblor de planta” da una sensación de la distancia entre el autor y el amado, porque son componentes del universo. Puesto que, es el universo el que se encuentra entre ellos, y también de la oscuridad que el autor siente por culpa de esta distancia. Además, la frialdad y la blancura de la luz de los astros se puede eslabonar también con la muerte. El aire es igualmente una imagen ligada con la muerte que aparece frecuentemente en la poesía lorquiana.

Según Pérez-Roja, la anémona es una flor asociada por los occidentales con “la belleza dulce y frágil, que brilla pero que no permanece”<sup>785</sup>. Es cierto, la anémona frecuente apud Lorca junto con los orines, las manchas o la putrefacción:

---

<sup>783</sup> *Ibid.*, p.713.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p.627.

<sup>785</sup> Pérez-Roja, A. J., *op. cit.*, pp.58-59.

Fachadas de orín, de humo, anémonas, guantes de goma<sup>786</sup>.

¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas<sup>787</sup>?

Un río de gatos podridos que fingen corolas y anémonas  
para engañar a la luna y que se apoye dulcemente en ellos<sup>788</sup>.

Así pues, el verso “espesura de anémonas levanta” es proveniente de un romancero del teatro *Así que pasen cinco años*. En éste, se puede percatar que las anémonas salen como unas oscuras flores de duelo comidas por el tiempo:

El Tiempo va sobre el Sueño  
hundido hasta los caballos.  
Ayer y mañana comen  
oscuras flores de duelo.

*(Se pone una careta de expresión dormida.)*

¡Ay, cómo canta la noche! ¡Cómo canta!  
¡Qué espesura de anémonas levanta<sup>789</sup>!

No es de extrañar, entonces, que Epicteto Díaz interprete el “oscuro” de esta estrofa como una referencia al tiempo<sup>790</sup>. Todo el segundo dístico de esta estrofa alude a la erosión del tiempo. Añade, sin embargo, el mismo investigador que “la unión de los dos

---

<sup>786</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.529.

<sup>787</sup> *Ibid.*, p.564.

<sup>788</sup> *Ibid.*, p.587.

<sup>789</sup> García Lorca, F., 1997, *op. cit.*, p.370.

<sup>790</sup> Díaz, E., “El 'Amor oscuro' en los sonetos de García Lorca”, *Draco*, (2), 1990, p.40.

amantes, según la concepción del «amor pasión», provoca la destrucción de su individualidad, pero también, paradójicamente, su inmunidad ante el paso del tiempo<sup>791</sup>. Y ahora volvamos a los astros a los que hemos aludido con anterioridad, quizás, los astros y las anémonas sean unas imágenes en contraste: los astros son eternos mientras las anémonas, frágiles y transitorias.

Por lo tanto, hay dos probabilidades para su interpretación: 1. los astros como imágenes de lo eterno (el amor entre el autor y su amado), y las anémonas como imágenes de lo efímero (quizás, el cuerpo humano), su simbolizado es la erosión del tiempo (no es la inmunidad ante el tiempo porque las anémonas no hablan de ella); 2. los astros son imágenes mortíferas, y como en el caso de las anémonas, el simbolizado es la muerte. Aquí observamos que la segunda probabilidad es menos verosímil, ya que, en la poesía lorquiana, las estrellas se presentan en muy pocas ocasiones como imágenes eslabonadas con la muerte. En el caso de la primera probabilidad, obtenemos las siguientes ecuaciones:

Originador: Aire de estrellas y temblor de planta [=los astros= lo eterno= la inmunidad ante la erosión del tiempo=] la erosión del tiempo.

Originado: espesura de anémonas levanta con oscuro gemir un año entero [= lo efímero erosionado por el tiempo= la carne humana erosionada por el tiempo=] la erosión del tiempo.

Proceso Y: Aire de estrellas y temblor de planta [=los astros= lo eterno= la inmunidad ante la erosión del tiempo=] la erosión del tiempo [=la carne humana erosionada por el tiempo= lo efímero erosionado por el tiempo=] espesura de anémonas levanta con oscuro gemir un año entero.

---

<sup>791</sup> *Ibid.*

Los astros y las anémonas son casi antónimos, pero no creemos que, por tal antonimia, este símbolo equivalga a una inconexión, pues los antónimos se reflejan uno tras otro. Por ejemplo, en *Daodejing*, Laozi nos diserta de esta manera:

天下皆知美之为美，斯恶已；皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随。

En el mundo todos saben que lo bello es bello, y de ahí conocen qué es lo feo, que lo bueno es bueno, y de ahí lo que no es bueno. El ser y no ser mutuamente se engendran. Lo fácil y lo difícil mutuamente se hacen. Lo largo y lo corto mutuamente se perfilan. Lo alto y lo bajo mutuamente se desnivelan. El sonido y su tono mutuamente se armonizan. Delante y detrás se suceden<sup>792</sup>.

En este discurso podemos percibir la verdad de que el ser de un concepto tiene que realizarse a través del ser de su antónimo. Cuando conocen qué es lo feo, lo bueno es lo bueno. Por eso, entre los antónimos hay una relación muy estricta, la cual imposibilita la incongruencia emotiva, ya que ésta sugiere la desvinculación total, que no haya ninguna relación, ni relación opuesta. Por lo tanto, esta estrofa consta de una conexión.

Goza el fresco paisaje de mi herida,  
quiebra juncos y arroyos delicados,  
bebe en muslo de miel sangre vertida<sup>793</sup>.

Es una escena muy obviamente homoerótica. Los dos amantes se hieren, y dentro del juego de herirse recíprocamente, llegan al éxtasis erótica. Como lo que enuncia Uta Felten:

---

<sup>792</sup> Lao-tse, y Chuang-tzu, *op. cit.*, p.102.

<sup>793</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.627.

No resulta muy difícil encontrar en la lírica de Federico García Lorca la concepción Bataillana de un erotismo marcado por la violencia. Salta a la vista la alta frecuencia de los temas del cuerpo herido y despedazado en los *Sonetos del amor oscuro* y en el *Diván del Tamarit*. Sangre, éxtasis, deseo, dolor, violencia y martirio son los temas básicos en torno a los que están contruidos los poemas. Citemos algunos ejemplos: en el famoso ‘Soneto de la guirnalda de rosas’ el yo lírico que asume el papel de un mártir erótico pide a su amado que goce y beba el “fresco paisaje de su herida: Goza el fresco paisaje de mi herida/quiebra juncos y arroyos delicados/Bebe en muslo de miel sangre vertida<sup>794</sup>.

Los juncos son unos símbolos fálicos, y los arroyos quizás hagan referencia a la sangre. Creemos que la conexión de esta estrofa es muy obvia, ya que el homoerotismo es muy presente en ella.

Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,  
boca rota de amor y alma mordida,  
el tiempo nos encuentre destrozados<sup>795</sup>.

Otra vez la erosión del tiempo a la carne, pero el último verso tiene un subtexto que no se anuncia en el significado superficial: el tiempo nos encuentre destrozados, pero siempre unidos, pues puede corroer nuestras carnes, y quizás también nuestros huesos hasta nuestras almas, pero no puede destrozar nuestra unión amorosa. Es un 反衬 *fanchen*, que es una figura retórica que resalta un término a través de la antítesis de él y su contrario. En este caso, el *fanchen* estriba en que el poeta retrata únicamente la putrefacción que sufren la carne, el alma y supuestamente el hueso de los dos, pero la

---

<sup>794</sup> Felten, U., *op. cit.*, p.23. Citado por Beyounes, M., *El hirsutismo en Federico García Lorca, Hacia una desmitificación simbólica de la mujer barbuda. Casos de estudio, Yerma y Los Sonetos del amor oscuro*, Trabajo Fin de Máster, Es Senia (Argelia), Universidad de Orán, 2011, p.121.

<sup>795</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.627.

idea que verdaderamente quiere destacar es la inmortalidad de la unión amorosa. Otrosí, no podemos olvidar la violencia homoerótica que se manifiesta en esta escena (boca rota de amor, ¿por besarse en demasía?). Para proponer este símbolo, las ecuaciones serían así:

Originador: Que unidos, enlazados [= unión y enlazamiento amoroso=] la inmortalidad de la unión amorosa.

Originado: boca rota de amor y alma mordida, el tiempo nos encuentre destrozados [=el destrozo del tiempo a la carne y el alma de los amantes= la fragilidad de la carne y el alma de los amantes= lo frágil = lo inmortal=] la inmortalidad de la unión amorosa.

Proceso Y: Que unidos, enlazados [= unión y enlazamiento amoroso=] la inmortalidad de la unión amorosa [= lo inmortal= lo frágil = la fragilidad de la carne y el alma de los amantes= el destrozo del tiempo a la carne y el alma de los amantes=] boca rota de amor y alma mordida, el tiempo nos encuentre destrozados.

Este símbolo, a pesar de que a primera vista parezca una inconexión, es en realidad, una conexión. Lo que hace Lorca en ella es meramente destacar la idea de la inmortalidad del amor a través de una figura contraria a su ser, que, en este caso es la fragilidad de la carne y el alma. En general, podemos apreciar la congruencia emotiva, porque tanto en los versos del originador como en los del originado, se encuentran el concepto del amor, lo cual asegura que todo este símbolo tiene que asociarse con dicho concepto.

#### **4.2 Soneto de la dulce queja**

Tengo miedo a perder la maravilla  
de tus ojos de estatua y el acento

que me pone de noche en la mejilla  
la solitaria rosa de tu aliento<sup>796</sup>.

Los ojos de estatua dan impresión de lo frío y lo mortal. Juan Matas Caballero nos habla del amado “mucho más misterioso y sombrío, más frío y distante” retratado por Lorca<sup>797</sup>. Conjetura el mismo investigador que tal descripción se realiza “tal vez con el fin de presentarnos precisamente con mayor fidelidad la perspectiva desgarrada y frustrante de su amor”<sup>798</sup>. Es evidente las pasiones y las diligencias que Lorca consagra a este amor, sin embargo, la frialdad del amado lo frustra, y tal frustración tiene que ver con la no correspondencia del amor. La expresión “el acento que me pone de noche en la mejilla” no es sino otro ejemplo de descripciones de esta suerte. Con la no correspondencia del amor, el poeta se siente angustiado, por eso tiene miedo a perder la maravilla de su amado. Podemos decir que hay dos tipos de descripciones en esta estrofa, el primer tipo es el que alude a la frialdad del amado y la no correspondencia del amor, y el segundo tipo es el que hace referencia a la maravilla que siente el autor de su amado. Las imágenes susodichas son las que pertenecen al primer tipo, y “la solitaria rosa de tu aliento” es perteneciente al segundo. El efecto del segundo tipo es muy importante. El amante se siente muy enamorado del amado por la maravilla de éste. Más maravilloso es éste, más enamorado se encuentra el amante, y más enamorado se halla éste, más frustrado se siente a la hora de ver los “ojos de estatua” y el “acento” que le pone de noche en la mejilla.

Este símbolo es una conexión. Aunque los vocablos “maravilla”, “ojos de estatua”, “el acento que me pone de noche en la mejilla” y “la solitaria rosa de tu aliento” parecen contrarios, pero eso es lo que se suele sentir cuando un individuo está muy enamorado

---

<sup>796</sup> *Ibid.*

<sup>797</sup> Matas Caballero, J., “Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los ‘Sonetos del amor oscuro’”, *Contextos*, (33), 1999, p.378.

<sup>798</sup> *Ibid.*

del otro sin conseguir la correspondencia amorosa: la coexistencia de los humores positivos y los negativos.

Tengo pena de ser en esta orilla  
tronco sin ramas, y lo que más siento  
es no tener la flor, pulpa o arcilla,  
para el gusano de mi sufrimiento<sup>799</sup>.

La inexistencia de las ramas insinúa la esterilidad del amor, así como la ausencia de la flor (lo erótico), pulpa (lo carnal) o arcilla (la carne humana<sup>800</sup>). Y el “gusano de mi sufrimiento” corresponde a la picazón que el autor siente por el amor no correspondido y por la ausencia del amado. El símbolo de esta estrofa es sin duda la conexión. No hay ninguna imagen que causa la incongruencia emotiva entre el originador y el originado.

Si tú eres el tesoro oculto mío,  
si eres mi cruz y mi dolor mojado,  
si soy el perro de tu señorío.

no me dejes perder lo que he ganado  
y decora las aguas de tu río  
con hojas de mi Otoño enajenado<sup>801</sup>.

Tras una lectura preliminar, afirmamos que la primera estrofa no consta de ningún símbolo. Las tres identificaciones no son autonomías, pues entre el originador y el originado no hay incongruencia emotiva. La segunda estrofa es una conexión, pero

---

<sup>799</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.628.

<sup>800</sup> Ferber, M., *op. cit.*, p.43.

<sup>801</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.628.

débil. El decorar las aguas del río del amado con hojas de las hojas del otoño del amante es el símbolo del deseo de éste de realizar la unión amorosa con el amado. Por lo tanto, se puede percibir la congruencia emotiva perfectamente.

### 4.3 Llagas de amor

Esta luz, este fuego que devora,  
este paisaje gris que me rodea,  
este dolor por una sola idea,  
esta angustia de cielo, mundo y hora.

este llanto de sangre que decora  
lira sin pulso ya, lúbrica tea,  
este peso del mar que me golpea,  
este alacrán que por mi pecho mora.

son guirnalda de amor, cama de herido,  
donde sin sueño, sueño tu presencia  
entre las ruinas de mi pecho hundido.

Y aunque busco la cumbre de prudencia  
me da tu corazón valle tendido  
con cicuta y pasión de amarga ciencia<sup>802</sup>.

Este soneto empieza por una serie de identificaciones marcadas por el verbo conjugado “son”, tenemos que realizar una revisión más profunda para saber si son autonomías o son unas meras identificaciones no simbólicas.

---

<sup>802</sup> *Ibid.*

El primer verso engloba dos términos que luego forman parte de las identificaciones. La luz refleja la esperanza que el amor da a los amantes y el fuego es la referencia a las pasiones amorosas. Tales asociaciones son muy coherentes según la tradición, entonces no son autonomías ni símbolos. Por eso, si estos términos son identificados con la guirnalda de amor, no forman símbolos, pero con la cama de herido, sí, porque la luz y el fuego son imágenes positivas mientras la cama de herido, tiene algo negativo hasta funerario. Entonces suponemos que la luz y el fuego son leídos malamente por el autor porque, aunque posibilitan el amor incluso la unión amorosa, enseguida el amor se convierte en las heridas o los dolores, de ahí tal identificación que es la autonomía.

Las imágenes restantes, por el contrario, forman autonomías con la guirnalda en vez de la cama de herido, ya que, todas ellas son imágenes fúnebres. A continuación, proponemos nuestras explicaciones sobre las autonomías, menos la del verso “este llanto de sangre.....”, pues es muy complicada, y necesita más detenimiento para su interpretación:

El paisaje gris es la melancolía causada por el amor no correspondido; el dolor por una sola idea es algo que se suele pasar en una relación amorosa; la angustia de cielo, mundo y hora es una angustia existencialista, es causada por el miedo de que la muerte suprima los gozos amorosos; el peso del mar es lo mismo que el “dolor” que puede ocurrir en una relación amorosa; y el alacrán que mora en el pecho del autor, posiblemente hace referencia a la “pasión oscura” que hemos visto en tanto el *Diván* como en los *Sonetos*, es el *leitmotiv* del poemario en cuestión. Todas las imágenes reflejan lo fúnebre del amor oscuro, por eso son emotivamente congruentes con el término “cama de herido”, no forman con él la autonomía, mientras con el término “guirnalda de amor”, parece haber una incongruencia emotiva, pues a la primera vista, la guirnalda de amor da sensación de la belleza y la permanencia del amor, aunque Javier Salazar Rincón ha hablado del sentido funerario de esta imagen, según dice, tal sentido funerario no es negativo, es positivo, porque está esperando la permanencia del

difunto<sup>803</sup>, mientras las imágenes restantes en este poema son todas negativas. Ejemplificamos una de estas imágenes de para conocer más detalladamente el funcionamiento de estas autonomías.

Originador: este paisaje gris que me rodea [= la melancolía causada por el amor= los males causados por el amor=] el amor.

Originado: guirnalda de amor [=la belleza o la permanencia del amor=] el amor.

Proceso Y: este paisaje gris que me rodea [= la melancolía causada por el amor= los males causados por el amor=] el amor [=la belleza o la permanencia del amor=] guirnalda de amor.

A través de estas ecuaciones, podemos observar que Lorca, a la hora de otear los males que los originadores manifiestan, siente que dichos males son unos componentes del amor, en otras palabras, son imprescindibles para el amor, por eso lo que hace es identificar directamente estos males con el mismo amor, y desde el simbolizado “amor”, se le antoja la impresión de belleza o permanencia que el amor le da, de ahí la guirnalda de amor. Por eso, las emociones expresadas en ambos términos son incongruentes. Los símbolos que forman las imágenes susodichas con “la guirnalda de amor” son, sin duda, autonomías.

Por lo que atañe a la expresión “este llanto de sangre”, la lira es tradicionalmente el símbolo de la unión armoniosa del cosmos<sup>804</sup>, la pérdida de su pulso, a la primera vista, parece ser el emblema de la esterilidad, la frustración o la muerte, pero nos inclinamos a pensar que se trata de la pérdida de la armonía del cosmos por los pruritos o los pinchazos motivados por el deseo amoroso; y la tea, tanto Cirlot como Jean

---

<sup>803</sup> Salazar Rincón, J., 1999, *op. cit.*, p.496.

<sup>804</sup> Cirlot, J. E., *op. cit.*, p.279.

Chevalier refieren a la purificación y la iluminación de la simbología de las antorchas<sup>805</sup>: parece que la “lúbrica tea” de este caso alude a la impurificación de lo puro a través del “amor oscuro”, pero también puede ser que la tea sea simplemente la metonimia del fuego, emblema de las pasiones amorosas. En resumen, la lira sin pulso es el símbolo del desorden del corazón al verse afectado por el deseo amoroso y la tea, las pasiones oscuras del amor. Todas las imágenes hablan de la misma noción que es el deseo oscuro del amor, y el llanto de sangre porque este deseo surge por culpa de la no correspondencia del amor. Es la síntesis del aspecto negativo y el aspecto positivo del amor. ¿Forman autonomía con “guirnalda de amor”? Por el momento creemos que sí. En conclusión, esta serie consta de catorce identificaciones, y siete de ellas son autonomías.

Más adelante, presenciamos que Lorca, dada la ausencia de su amado, empieza a soñarlo, entre las ruinas de su pecho hundido. Es aparente que en este verso se da una conexión, y una congruencia emotiva.

La última estrofa empieza por un contraste entre la prudencia y “tu corazón” y entre la cumbre y el valle tendido. Lorca quiere evitar el amor oscuro con prudencia, pero siempre ocurre lo contrario: sigue enamorado con el valle tendido del corazón del amado que arruina su “cumbre de prudencia”. La cicuta es una planta espinosa que, en este caso, causan los pruritos y los pinchazos que el autor siente por la “pasión de amarga ciencia”. Es una conexión, ya que podemos percatar la emoción expresada en esta estrofa sin retrospectividad.

#### **4.4 ¡Ay voz secreta del amor oscuro!**

¡Ay voz secreta del amor oscuro!

¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!

¡ay aguja de hiel, camelia hundida!

---

<sup>805</sup> *Ibid.*, p.75; Chevalier, J., et al. *op. cit.*, p.956.

¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro<sup>806</sup>!

Esta estrofa consta de cuatro versos, el primer verso no solo es el originador de los tres últimos versos de esta estrofa, sino también de los cuatro versos de la segunda. El balido sin lanas es obviamente la representación de la herida mencionada en la segunda parte del verso correspondido. La herida deriva de la frustración encarnada por la oscuridad del amor, por eso podemos percatar la congruencia emotiva entre ambos versos, por lo cual podemos decir que es una conexión. La aguja de hiel hace referencia a la amargura y la aspereza que se siente cuando el amor es fracasado. La camelia es un símbolo erótico que hemos visto en *Madrigal â Cibdá de Santiago*. Juntamente, es una imagen frágil, vulnerable, por eso, en el presente poema, se hunde en la mar. El hundimiento de la camelia representa la frustración del amor. Por eso, en el tercer verso, todas las imágenes son vinculadas con lo frustrado y lo fracasado del amor oscuro. No cabe duda de que el símbolo que forman el primer verso y el presente verso es una conexión. El cuarto verso no es sino la continuación de la idea de la frustración amorosa. El corriente sin mar sugiere la falta de destino de la vida. No hay efusión de las pasiones.

La voz poética no sabe por dónde ir, ni la vida para qué sirve. Y la ciudad sin muro, sin embargo, como lo que hemos visto en *Cuerpo presente*, es la falta de frontera. Quizás es la representación del caos interno causado por el recorrido sin rumbo del corriente de pasiones por no tener mar para desembocar, es decir, la falta de dirección para la efusión de las pasiones. La congruencia emotiva es entonces evidente en este nuevo verso y el primero, por lo tanto, equivale a una conexión.

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,  
montaña celestial de angustia erguida!  
¡ay perro en corazón, voz perseguida!  
¡silencio sin confín, lirio maduro<sup>807</sup>!

---

<sup>806</sup> García Lorca, 1996, *op. cit.*, p.632.

<sup>807</sup> *Ibid.*

En esta estrofa hallamos cuatro originados del primer verso del primer cuarteto. La noche inmensa de figura segura es la encarnación de la muerte omnipresente. La montaña es lo terreno, que ésta sea modificada por el adjetivo “celestial” sugiere la conjunción de lo terreno y lo celestial, es decir, omnipresencia del objeto, ya que está presente tanto en la tierra como en el cielo, y este objeto en nuestro caso, es la angustia erguida. El perro es un animal asociado estrictamente con la melancolía. Recuérdense la aparición de este animal en la *Melancholia* de Albrecht Dürer<sup>808</sup>. Robert Burton menciona en su obra *The Anatomy of Melancholy* el vínculo estrecho entre la melancolía y el can:

Of all other, dogges are most subject to this malady, in so much that some hold they dreame as men doe, and through violence of Melancholy, runne mad; I could relate many stories of dogges, that have died for grieffe, and pined away for losse of their Masters, but they are common in every Author<sup>809</sup>.

El silencio da sensación de lo mortífero: la muerte. Y su sinfín es la insinuación de la omnipresencia de la muerte. Mientras en la figura del lirio maduro, su madurez sugiere que dentro de nada se va a marchitar. Además, la blancura del lirio también da impresión de la muerte. Al comparar todas las imágenes mencionadas en esta estrofa con las del verso del poema, descubrimos que entre ellos no hay hendidura evidente respecto a la emoción, es decir son emocionalmente congruentes, por eso, pensamos que los cuatro símbolos hallados en la segunda estrofa son todos conexiones.

Huye de mí, caliente voz de hielo,

---

<sup>808</sup> Ferri Coll, J. M., *Los tumultos del alma, de la expresión melancólica en la poesía española del Siglo de Oro*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006, p.73.

<sup>809</sup> Burton, R., *The Anatomy of Melancholy*, ed. T. C. Faulkner, N. K. Kiessling, R. L. Blair, Oxford, Clarendon Press, 1989, p.66. Citado por *Ibid.*

no me quieras perder en la maleza  
donde sin fruto gimen carne y cielo<sup>810</sup>.

En esta estrofa, Lorca expresa el deseo de despojarse de las influencias siniestras (la maleza) del amor oscuro para no incurrir en los males que fueran a acarrear. Sin embargo, tal diligencia al final resulta en vano (sin fruto). El cielo quizás hace referencia a lo metafísico de los hombres, el alma, el espíritu, el entendimiento o la razón. Son dañados junto con la carne por la arremetida del amor oscuro<sup>811</sup>. Con respecto a la “caliente voz de hielo”, Loretta Frattale lo describe como unas antítesis paradójicas que sirve para destacar la emoción expresada, para profundizar la impresión del lector sobre la imagen mencionada (en palabras de la investigadora italiana, “la negación se transforma en una doble afirmación y viceversa”<sup>812</sup>). En nuestra opinión, tal expresión es asimismo revelación del estado inquieto y contradictorio del amante a la hora de recibir la influencia maliciosa del amor oscuro. En chino existe una expresión para referirse a la sensación contradictoria y desasosegada que percibe una persona cuando recibe dos golpes opuestos dentro de un tiempo muy cercano, que es 冰火两重天 *binghuo liangchongtian* (dos cielos del hielo y del fuego), el objetivo de esta expresión es para resaltar el sufrimiento del sujeto. Suponemos que la “caliente voz de hielo” haga referencia a la misma situación. El simbolizado de este símbolo es la influencia maliciosa del amor oscuro. Cuando acabamos de leerlo, descubrimos que

---

<sup>810</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.632.

<sup>811</sup> Sobre las influencias que dejan la melancolía erótica en los órganos superiores del hombre, puede consultarse estos libros: Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, Barcelona, Linkgua, 2012; Hebreo, L., *Diálogos de amor*, trad. D. Romano, Madrid, Tecnos, 2002, pp.80-83; Ficino, M., *De amore*, trad. Rocío De la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 2001, pp.198-218; Serés, G., *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 1996, pp.168-227.

<sup>812</sup> Frattale, L., “Sobre la oscuridad melancólica de los sonetos amorosos de Federico García Lorca”, *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, ed. P. Civil, F. Crémoux, vol.2, Madrid, Iberoamericana, 2010, p.157, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_158.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_158.pdf) (último acceso 05 de 06 de 2020).

todo este símbolo habla del sufrimiento que trae dicha influencia y el deseo del autor de soslayarla. Por eso, creemos la existencia de la congruencia emotiva, el presente símbolo es una conexión.

Dejo el duro marfil de mi cabeza,  
apiádate de mí, ¡rompe mi duelo!  
¡que soy amor, que soy naturaleza<sup>813</sup>!

El duro marfil es la razón que impide la invasión de los sentimientos irrazonables (el amor oscuro)<sup>814</sup>. El dejar del duro marfil representa que el autor renuncia las precauciones o defensas contra el amor oscuro, y acepta su avenimiento, entretanto, ruega que dicho amor demuestre su bondad sin hacerle daños, y suprima todos sus dolores. El último verso revela que el amor, por más oscuro que sea, forma parte de nuestra naturaleza. Tenemos que aprender a dejar nuestra razón para aceptar tal amor (posiblemente el amor homosexual). Se trata de una conexión que tiene congruencia emotiva muy evidente.

#### **4.5 El amor duerme en el pecho del poeta**

Tú nunca entenderás lo que te quiero  
porque duermes en mí y estás dormido.  
Yo te oculto llorando, perseguido  
por una voz de penetrante acero<sup>815</sup>.

El primer dístico es el originador. Alude a que el amor se halla dentro del pecho del poeta, pero está dormido, es decir, inconsciente, ignorante o morlaco del deseo del poeta

---

<sup>813</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.632.

<sup>814</sup> Frattale, L., *op. cit.*

<sup>815</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.633.

por él. El amor en este caso tiene dos significados: el amor y el amado. Ambos están en las profundidades del corazón del autor, pero ignoran o se fingen ignorar el deseo del autor, quizás para evitar algo (posiblemente para evitar la persecución del público a los homosexuales, como lo revelado más adelante). También es probable que el autor lo oculte en el pecho para evitar el daño por parte de los voyeurs. El segundo dístico es el originado. La ocultación del amor se debe al rechazo de la sociedad a los homosexuales (perseguido por una voz de penetrante acero). La “voz de penetrante acero” es el símbolo de los voyeurs que se conversan sobre su amor homosexual y se ríen de los amantes. Las imágenes mencionadas en esta estrofa parecen revelar la cuestión de la ocultar el amor. Además podemos percibir la congruencia emotiva, por eso es una conexión.

Norma que agita igual carne y lucero  
traspasa ya mi pecho dolorido  
y las turbias palabras han mordido  
las alas de tu espíritu severo<sup>816</sup>.

Las normas sociales controlan y refrenan la carne (la naturaleza) y el lucero (la razón, o el intelecto) de los seres humanos. Su traspaso en el pecho dolorido es referente al daño violento que dichas normas le acarrearán al autor. El autor, sufriendo, empieza a escribir desatentadamente la carta para el amado. No obstante, son unos meros delirios que corroen el amor. Quizás sean unas palabras inmundas que Lorca piensa con posterioridad que alteran la pureza y la santidad del amor. En esta estrofa no percatamos tampoco la incongruencia, por eso, hipotetizamos que consiste en una conexión.

Grupo de gente salta en los jardines  
esperando tu cuerpo y mi agonía  
en caballos de luz y verdes crines.

---

<sup>816</sup> *Ibid.*

Pero sigue durmiendo, vida mía.

¡Oye mi sangre rota en los violines!

¡Mira que nos acechan todavía<sup>817</sup>!

Estos últimos tercetos del presente poema son respectivamente el originador y el originado. El grupo de gente son los voyeurs que acechan la cita amorosa de los amantes, lo cual causa la agonía de entrambos. Este tipo de figura retórica es llamada 互文 *huwen* por los chinos. Hace referencia a aquél fenómeno que el autor propone dos adjetivos respectivamente en dos términos, pero en realidad los dos adjetivos son empleados para modificar ambos. En el poema el caballo simboliza el deseo lujurioso de los voyeurs al acechar a los amantes homosexuales, y la verde quizá sea el emblema de la lujuria. La petición a que el amor siga durmiendo se debe al acecho interminable de los voyeurs, que hacen tanto daño al amante hasta que su sangre se rompa en los violines. El símbolo que se ubica en los últimos tercetos es igualmente una conexión (el primero es el originador, y el segundo, originado), la idea del daño de los acechos es muy relevante.

## 5. Otros poemas (extractos):

### 5.1 [¡Oh cama de hotel!]

Este poema se trata de un soneto inacabado. Su escritura la podríamos datar de la etapa Valencia-Barcelona (finales de 1935-principios de 1936) por la referencia del “hotel”<sup>818</sup>. Si bien, Sergio Moreno Jiménez considera “discutible” su inclusión de los *Sonetos de amor oscuro*<sup>819</sup>, no hemos aceptado esta inclusión, dado que es una obra

---

<sup>817</sup> *Ibid.*

<sup>818</sup> Jiménez, S. M., Los arreglos del jardín. Sobre el texto de los Sonetos de García Lorca, *Boletín de la Real Academia Española*, 99(319), 2019, p.322.

<sup>819</sup> *Ibid.*

inacabada, y no tenemos otras pruebas irrefutables para apoyar tal inclusión, pero este poema presenta una simbología interesante, por eso, nos decidimos incluirlo en nuestra investigación, pero no como un poema de los *Sonetos*, sino como un poema suelto.

¡Oh cama de hotel! ¡Oh dulce cama!  
Sábana de blancuras y rocío  
¡Oh rumor de tu cuerpo con el mío!  
¡Oh gruta de algodón, penumbra y llama!

¡Oh lira doble que el amor enrama  
con tus muslos de lumbre y nardo frío!  
¡Oh barca vacilante, claro río,  
a veces ruiseñor y a veces rama<sup>820</sup>.

No es de extrañar que Sergio Moreno Jiménez considere razonable colocar este poema en el conjunto de los *Sonetos de amor oscuro*, porque este poema también concierne al tema del amor, pero el amor tratado en este poema no es tan oscuro como el de los *Sonetos de amor oscuro*.

En este período, el amado de Lorca era Rafael Rodríguez Rapún, pero este amor no era correspondido. Por eso, el sexo retratado en el segundo dístico del primer cuarteto no puede ser descripción real, sino una ilusión. Tanto la blancura como el rocío dan sensación de la pureza de este amor. La gruta de algodón es la metonimia del hotel, y la penumbra y llama son para demostrar la atmosfera amorosa. Parece que el primer

---

<sup>820</sup> García Lorca, F., “¡Oh cama de hotel!”, *La Jornada*, ed. J. Cueli, 1 de diciembre de 2006, <https://www.jornada.com.mx/2006/12/01/index.php?section=opinion&article=a06a1cul> (último acceso, 02 de 06 de 2020). En la página web de *La Jornada*, este poema era propuesto en línea horizontal. Hemos colocarlo según la norma de los sonetos.

cuarteto tiene muy poca simbología, pero no es que no la haya, por lo tanto, opinamos que este cuarteto sólo contiene una conexión muy débil.

En el segundo cuarteto, la lira refleja la ambivalencia del amor, la cual se manifestará en las imágenes ulteriores. Los muslos de lumbre es la representación del aspecto luminoso, contento y dulce del amor, mientras el nardo frío, el aspecto oscuro, peligroso y frágil (“dangerous pleasures”<sup>821</sup>). De igual modo, la barca vacilante y la rama son encarnaciones de la fragilidad y peligro del amor, y el río claro y el ruiseñor, son la dulzura y la felicidad del amor. Pero igualmente las imágenes, que tienen el significado referido, ostentan asimismo el significado contrario: la barca es vacilante, pero en el río claro puede navegar sin problema; el río es claro, pero nadie puede asegurarse de que no va a haber tempestades; el ruiseñor es el conjunto del amor y la muerte, como hemos dicho varias veces en este trabajo; la rama es frágil, pero también representa la fecundidad de la vegetación. La ambivalencia de todas estas imágenes complica aún más este poema, pero su idea central no parece cambiarse: la ambivalencia del amor. Por eso, a pesar de lo complicado de esta estrofa, la emoción expresada en ella es congruente, por lo cual el símbolo que contiene es una conexión.

## 5.2 Canción de cuna para Mercedes muerta

Al igual que el soneto *A Mercedes en su vuelo*, es un poema de luto para la misma niña muerta en 1936, por eso, este poema es sin duda del mismo año, lo cual justifica nuestra inclusión de él en la investigación.

Ya te vemos dormida.

Tu barca es de madera por la orilla.

Blanca princesa de nunca.

¡Duerme por la noche oscura!

---

<sup>821</sup> Greenaway, K., *op. cit.*, p.41.

Cuerpo de tierra y de nieve.

Duerme por el alba, ¡duerme!

Ya te alejas dormida.

¡Tu barca es bruma, sueño, por la orilla<sup>822</sup>!

El sueño es constantemente asociado con la muerte, igual en la primera estrofa. Asimismo, el río infierno es un motivo muy antiguo que puede remontarse a la época griega (el río Estigia), se refleja igualmente en la primera estrofa. En ésta, el tema de la muerte es congruente, de ahí que la primera estrofa no sea sino una conexión.

La blancura de la niña manifiesta su pureza, y la oscuridad de la noche es el reflejo de la horribilidad de la muerte. La tierra es la corruptibilidad del cuerpo de la niña<sup>823</sup>, y la nieve da sensación de la frialdad del cuerpo difunto. El alba es también constantemente una imagen concerniente a la muerte (véase *Gacela VIII, Cielo vivo del poeta* y *El poeta habla por teléfono con el amor*). Por eso, la muerte es omnipresente en esta estrofa. Ésta es una conexión.

La última estrofa no es sino igualmente una conexión, porque contiene lo fúnebre de la bruma y el sueño, obvia revelación de la atmosfera mortífera que estamos viendo en todo el poema.

### 5.3 Dos Normas

Este poema forma como el apéndice en la edición de Mario Hernández y figura en el manuscrito del *Diván* que recibió Emilio García Gómez sin título, pero al final parece que Lorca desistió de la idea de publicarlo<sup>824</sup>.

---

<sup>822</sup> García Lorca, F., 1996, *op. cit.*, p.645.

<sup>823</sup> Anderson, A., 1988c, *op. cit.*, p.313.

<sup>824</sup> Hernández, M., 1981a, *op. cit.*, p.172.

Norma de ayer encontrada  
sobre mi noche presente.  
Resplandor adolescente  
que se opone a la nevada.  
No pueden darte posada  
mis dos niñas de sigilo,  
morenas de luna en vilo  
con el corazón abierto;  
pero mi amor busca el huerto  
donde no muere tu estilo<sup>825</sup>.

No sabemos con certeza qué concretamente es las dos normas que vemos en este poema, tenemos que investigarlas a través del análisis de las imágenes encontradas alrededor de ellas. La “norma de ayer encontrada” obviamente se dirige a la adolescencia (resplandor adolescente), mientras la noche presente, es el presente abominado por el autor, identificado con la noche (fúnebre) y la nevada (frio). Se trata de la oposición entre el pretérito bello y el presente aborrecido. Los dos versos primeros son el originador de los dos siguientes, forman una conexión, la idea de dicha oposición es bastante notoria.

Los cuatro versos que encontramos a continuación son el originador de los últimos versos de esta estrofa. Las dos niñas de sigilo son quizás la encarnación de las dos normas. Creemos que son sigilosas porque aluden el amor homosexual, que a la sazón tiene que encontrarse oculto para evitar problemas en la sociedad. Es por esta zozobra que las dos niñas aparecen vinculadas con la luna, y en vilo. Por otro lado, el corazón abierto da sensación de lo fúnebre, se vincula estrechamente con la muerte. Falta la posada para el amor, para la emoción, porque no puede explicitar su homosexualidad, y de oculto, no puede encontrar el sentimiento de estabilidad o la seguridad. Por eso,

---

<sup>825</sup> García Lorca, F., *Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos*, ed. M. Hernández, Madrid, Alianza, 1981, p.95.

tiene que proceder a buscar el huerto (asimismo un espacio) para colocar el amor para conseguir la seguridad. El simbolizado de esta estrofa es notoriamente la idea de “la búsqueda de un espacio para colocar el amor”. La conexión emotiva es notable.

Norma de seno y cadera  
bajo la rama tendida,  
antigua y recién nacida  
virtud de la primavera.  
Ya mi desnudo quisiera  
ser dalia de tu destino,  
abeja, rumor o vino  
de tu número y locura;  
pero mi amor busca pura  
locura de brisa y trino<sup>826</sup>.

La segunda norma es patentemente vinculada con lo erótico, o con lo carnal. La rama tendida es obviamente un símbolo fálico. Lorca la describe como una “antigua y recién nacida”, intuimos que es antigua porque la persona no es adolescente, y que es recién nacida porque todavía tiene pasiones. La primavera es el símbolo de la adolescencia de los seres humanos, que la rama tenga la virtud de la primavera nos justifica la hipótesis de que la rama es “recién nacida” porque, aunque el poeta no será nunca jamás adolescente, siente que todavía es tan apasionado como éstos. Estos cuatro versos que acabamos de analizar son también una conexión, los dos primeros, el originador, hablan del cuerpo de los adolescentes, y los dos siguientes, originado, tratan de las pasiones del autor como si fuera un adolescente.

La estructura del segundo símbolo de esta estrofa es igual al del segundo símbolo de la estrofa pasada: los cuatro versos primeros son originador, y los dos últimos, originado. La dalia es el símbolo del amor o el amado. El zumbido de la abeja, el rumor

---

<sup>826</sup> *Ibid.*

y el vino llevan todos impresión de lo apasionado. No sabemos con certeza qué representa el número, pero seguramente la razón, para oponerse a la locura. Lo que significa es que él pueda entrar en el corazón del amado, que éste pueda recordarlo no sólo cuando busca la locura (en la enajenación sexual), sino también cuando tenía todavía la razón (en el trabajo, o en la vida cotidiana). El nexos “pero” no es adversativo, sino progresivo. Los versos después de él cuentan con una emoción similar a la de ellos, pero más fuerte: no quiere sólo que pueda entrar en el corazón en la vida cotidiana del amado, sino también ocupar su mente, para hacerlo como una bestia que no dispone del “número”, sólo presenta una locura que se debe a la presencia del autor en su vida. Esta locura que busca no es una locura fuerte y feral, sino tierna y dulce, como la brisa, y el grojeo de los pájaros. Este símbolo que acabamos de analizar es una conexión, cuyo simbolizado, la idea de la “búsqueda de la locura” es omnipresente.