



Université d'Oran 2  
Faculté des Langues Étrangères

**THESE**

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat en Sciences  
En Langue Espagnole

**La eclampsia en Lorca: hacia una zoorreligiosa androfanía de la mujer pubárquica.**

**Casos de estudio:**

***Libro de poemas y El maleficio de la mariposa***

Présentée et soutenue publiquement par :  
Mr. BENYOUNES Mohamed

Devant le jury composé de :

MOUSSAOUI MEFTAH Meriem	Professeur	Université d'Oran 2	Présidente
KHELLADI HAMZA Zoubida	Professeur	Université d'Oran 2	Rapporteur
CHOUCHA Zouaoui	Docteur	Université d'Oran 2	Examineur
BENSENOUCI Ghania	Professeur	Université d'Alger 2	Examineur
AIT YAHIA Karima	Docteur	Université d'Alger 2	Examineur
ZAOUI Mokhtaria	Docteur	Université d'Oran 1	Examineur

2016



# Agradecimientos

Agradecer con cálida pasión  
a muchos personajes retoñados,  
amores en aromas desatados  
de aquel asilvestrado corazón.

Va por mis padres con mucha devoción,  
amor de mis entrañas. Mis amados  
profesores que son reverenciados,  
Lefkir, Berbar, Khelladi: ¡un panteón!

No olvidar a la prima y a mi tía,  
a Frehat, Mahtout y a la gente honrada,  
estudiantes y amigos de áurea alma.

Cada barco requiere faro y guía,  
timonera pericia precisada,  
¡Pase la tempestad, surja la calma!

**A Luisa: sonrisa que esconde sierpes pesarosas.**

## Índice

<b>.Introducción .....</b>	<b>1.</b>
----------------------------	-----------

### **PRIMERA PARTE: PSICOANÁLISIS Y ZOORRELIGIÓN LORQUIANA**

#### **PRIMER CAPÍTULO: LITERATURA Y PSICOANÁLISIS (LA LETRA EN UN CHAISE LONGUE)**

.Introducción .....	10.
1. Literatura e interpretación.....	10.
2. Teoría literaria psicoanalítica.....	19.
2.1. Literatura y psicología .....	19.
2.2. Freud y la literatura .....	24.
2.3. Psicoanálisis y literatura .....	27.
3. Crítica literaria psicoanalítica .....	32.
3.1. Psicobiografía.....	35.
3.2. Psicocrítica .....	43.
.Conclusión .....	50.

#### **SEGUNDO CAPÍTULO: ZOOSIMBOLÓGICA LORCANIMALIA**

.Introducción.....	53.
1. Hacia una literatura zoosimbólica.....	53.
2. ¿Qué es la zoosimbología literaria? .....	58.
3. Arquetipos de la zoosimbología literaria .....	60.
4. Lorcanimalia o la lorquiana zoosimbología literaria .....	71.
4.1. Zoosimbología mítica.....	72.
4.2. Zoosimbología entomológica.....	75.
4.3. Zoosimbología filarmónica .....	79.
4.4. Zoosimbología modernista.....	82.

4.5. Zoosimbología ornitológica .....	84.
4.6. Zoosimbología herpetológica.....	87.
4.7. Zoosimbología crística.....	91.
5. Del amor: teatro de animales .....	92.
.Conclusión .....	96.

### **TERCER CAPÍTULO: LORCA: ZORRELIGIOSO *ESCRISTOR***

.Introducción .....	98.
1. Escrituras y escrituras: entre el Cielo y el cieno .....	99.
2. Psicología de la religión: aferencia de la fe y eferencia de la psique .....	103.
3. El literato ocaso de Dios .....	105.
4. Cristo o el triunfo de la carne.....	112.
5. Cristo, escritor y <i>escristor</i> .....	115.
6. Fe de Federico.....	120.
6.1. Lorca y el zarco orco .....	124.
6.2. <i>Giné / Andrós</i> : Cuando la rosa se hace azucena imposible de regar .....	128.
6.3. Lorca y el mundo zoorreligioso.....	133.
.Conclusión .....	140.

## **SEGUNDA PARTE: ECLAMPSIA Y LORCANÁLISIS**

### **PRIMER CAPÍTULO: ZORRELIGIOSIDAD LIBROPOEMÁTICA**

.Introducción .....	143.
1. Zoorreligión libropemática: una divina omnipresencia ausente .....	143.
2. Nihilismo en Federico: sin aceite divino no hay faro encendido.....	150.
3. Lorca y Cristo o la dionosíaca eucaristía .....	157.
4. Psicomauia lorquiana: cuando la luz carnal escala al azul espiritual.....	165.
.Conclusión .....	183.

## SEGUNDO CAPÍTULO: EL MALEFICIO ZOORRELIGIOSO

.Introducción .....	185.
1. <i>El maleficio</i> : mujer shakesperiana, amor hugoliano, y muerte lorquiana.....	185.
2. Silvia y Curianito o el lorquiano amor que no pudo ser .....	191.
3. Biblia sancucaracheña según Lorca: cuando amar no rima con Rama.....	198.
4. Efecto Mariposa .....	206.
5. Otoño de Curianito: crónica de una muerte denunciada.....	216.
.Conclusión .....	226.

## TERCER CAPÍTULO: LORCANÁLISIS ECLÁMPTICO Y MUJER PUBÁRQUICA

.Introducción .....	228.
1. Lorcanálisis lírico.....	229.
1.2. Psicobiocrítica del <i>Libro de poemas</i> .....	231.
1.3. Lorcanálisis dramático: psicobiocrítica de <i>El maleficio de la mariposa</i> ..	243.
1.4. Cuando Dña. Curiana no es tan distinta de Dña. Vicenta.....	249.
2. Eclampsia lorquiana.....	259.
2.1. Hacia una zoorreligiosa androfanía de la mujer pubárquica.....	262.
.Conclusión .....	275.
<b>. Conclusión .....</b>	<b>278.</b>
<b>. Bibliografía .....</b>	<b>286.</b>
<b>. Anexo.....</b>	<b>299.</b>



# Introducción

## Introducción

Cuando se pone el sol y despunta la tristeza, cuando arrecian los vientos azules de la locura, cuando se arroja el corazón de áridas lluvias. En tales momentos, Lorca no quiere arriar las ventriculares velas, y prefiere hundirse encordando arias y madrigales. Tira el ancla de la soledad, y se deja sumergir entre nocturnos embates sin ánora ni cerúleo salvavidas, donde el esquife-estro encalla a veces en su añorada Ítaca y otras en el llorado arco de Elvira.

Cuando el cielo se convierte en cieno, cuando Roma no rima con amor, cuando la verdad es larvada, Federico, supremo sacerdote de la gaya ciencia, rumor del yunque sobre yemas yermas, padece un cataclismo católico, un cisma que le acucia al cambiar el cáliz de la misa por el vino de la mesa. El arte de Lorca es una locura porque para curar al corazón hay que crucificarlo en un cáliz de crisantemo.

El corazón de Lorca es una gónada con gametos anfigamos, algo como un espéculo que refleja hermenéuticamente las unitivas reverberaciones de Hermafrodito y Salmacis en el lago donde chapotean náyades y salmodias. El corazón de Lorca es una crátera que reúne vino báquico y agua bendita. El corazón lorquiano es una mezcla de Nyx y Hémera; oscuridad sentimental que iba a alargar su sombra en detrimento de la diurna luz divina.

Detrás de cada nombre de fémica, un himno, una oda al hombre. Federico es un enmascaramiento genérico ya que reconstruye como si fueran femeninos, entes masculinos y viceversa. La Ítaca de Lorca es una isla donde cada oíslo es agenérico en una agnóstica deificación de los placeres y una trinidad transubstanciada en Cristo. Derrama lágrimas en vez de colirio sobre sus heridas en un tumefacto “solilorquio” sombrío.

Muerto en vida y quemado a lo bonzo por el fuego de sus sentimientos, los rescoldos homoeróticos y las pavesas religiosas formaron las balas que lo sentenciaron al haber recibido una canana de palabras que gimen junto a los cartuchos del alba en Alfacar. Amar es compartir una soledad eterna: un vocablo te sentencia y por eso huelga eludir la palabra infausta.



La eclampsia en Lorca: hacia una zoorreligiosa androfanía de la mujer pubárquica. Casos de estudio: el *Libro de poemas* y *El maleficio de la mariposa*. De esta manera hemos titulado nuestra tesis. A decir verdad, el trabajo se embebe omnímodamente en sicobiológicas nociones y a caballo entre una animalia simbólica y otra heterodoxia dogmática del poeta en el momento de cruzar a la discordante poma mujeril: paraíso cerrado para muchos.

Lorca se convierte en carne de cañón: sacrifica su delantera religiosa con tal de izar la bandera de los placeres sensuales. Como su admirado Miguel de Unamuno, quiso llegar imperativamente a un ansia de inmortalidad, no de la carne sino del alma pero en vano. Tuvo un flechazo por san Sebastián y santificó a Safo, y por eso, su poesía sabe salobremente a derramado piélago plañido. Federico estaba entre el Escila del alma y el Caribdis de la carne; decantándose por un escindimiento del ánima y un sacro pacto con el macho cabrío.

Lorca se pone en sus obras el amito homoerótico bajo el alba del alma engalanada por sensuales cingulos y crípticos manípulos. Quería ser monje, pero se saltó los votos monásticos; pobreza y obediencia no eran problemas pero el de la castidad le acongojaba el ánima cosa que no le impidió ser un impenitente asceta con galas de esteta. A Lorca no le in-teresa ser padre del yermo y aboga por una yerma paternidad. Defensor de los pobres, tenía una fe de rico, cura de las acres cuitas. Su verbo es un misal sensual, una bacanal de salmos, y un confesionario de almas corroídas.

Federico del Sagrado Corazón de Jesús, conocido como García Lorca, hubiera podido ser otro san Juan de la Cruz pero fue crucificado en el Gólgota del Eros con garzos garfios de gaya ciencia. Dios debe rimar asonánticamente con amor porque *Deus caritas est* (Dios es amor). Con su mítica mitra amorosa, Lorca es un Cristo triste, un mirto de mortuoria caquexia. Parafraseando a Milton, Federico es como Satanás, prefiere reinar en el infierno antes de servir en el cielo.

La obra lorquiana es como un surrealista lienzo daliniano en el cual el artista, con deletérea gracia, hace calceta al “transflorar” cupresáceas pinceladas en libidinosas exhalaciones. En sus escritos más iconoclastas, manifiesta velazqueñamente su presencia abogando y bogando por la isla de Citera en una peregrinación a lo Wateau, lejana del

ángelus de Millet, desnuda de santidades, donde la cítara tañe las venéreas melodías del deseo.

La obra lorquiana es un mixtiferi de *Teogonía* y *Erogonía*: verborragia que reverbera lóbregas voces de gasa. Su escritura es el moisés de un Cristo crucificado. La obra de Lorca es un telón de boca, simulaba unos heterosexuales claques de una sombría sonoridad silenciosa. La escritura lorquiana es una esfinge mitológica, hierática por sus simbólicos enigmas, a las cuales cada edípico lector ha de contestar. La escritura de Federico es flebotómica: afila alfanjes de padecimiento, o sea, un sufrimiento de rasgar las venas.

La juvenilia lorquiana se caracteriza por un sentimentalismo espontáneo, una escritura de raigambre ingenua, un verbo que chorrea a borbotones cuya fuente es el manantial de la vida. Se entrecruza la puerilidad del mancebo con una desfachatez conquistadora del mundo literario a fin de descubrir el orbe y sobre todo en aras de encontrarse a sí mismo.

Por los tempranos poemas lorquianos anida una golondrina azul. El granadino se arrima al hipérbaton becqueriano y canta a la hipsípila rubendariana en un basilar tardorromanticismo que siembra la simiente de sus sibilinos sonidos sombríos. La llama de san Juan, el teatro de Calderón, y la letra gongorina se licuan para moldar la sacrílega liturgia lorquiana.

El *Libro de poemas* corona a un proceso creativo. Un florilegio de composiciones que discurren de primigenias emociones y desembocan en apuntaladas sensaciones. El *Libro de poemas* es el libro de Lorca; es su autobiografía sentimental, es el desafío corporal, es el sacrificio seminal. El poemario también es una sincera búsqueda de una divinidad por un laberíntico firmamento anubarrado.

El poeta se esconde entre pausas versales y entre hierbas y animales. La yoicidad del literato es revestida de diáfana simbología dificultada por una coercitiva superyoicidad. Los diferentes poemas tornasolan dolor y desilusión de ser grande en el amor. Además de

tener anverso, el verso libropoemático tiene reverso: una cara de épico encabalgamiento y una cruz de trágico sufrimiento.

Alegóricamente, *El maleficio de la mariposa* es la composición más extensa del *Libro de poemas*. De hondo lirismo teatralizado, la obra es la alífera infecundidad de Federico. Los asincrónicos aleteos de la falena simbolizan bipolarmente fe y sentimientos. Los diferentes personajes desempeñan papeles en sintonía con la sombría cosmovisión amorosa del dramaturgo.

Machihembrar la ambivalencia sentimental con la simbología autoral de forma armoniosa es el verdadero dilema de *El maleficio de la mariposa*. El “yo” poético que fluye en las venas de los personajes, sobre todo entre las de Curianito, desvela una ambigüedad ilativa entre el protagonista y la falena por sus diferencias genéricas y (a)sexuales.

Ambas obras fueron engendradas por un corazón reticente y apasionante: reticente en lo religioso y apasionante en lo amoroso. La heterodoxia sexual del poeta y su miedo a la homofobia hacen que recurra a un enmascaramiento sentimental. Federico se funde homogéneamente con la naturaleza, en concreto, con la animalia a fin de inocular sus latidos de azucena y declarar su llama luciferina.

Lorca tiene fe en la carne. Por eso, recurre a la simbología zoorreligiosa. Después de haber parangonado entre dos obras “seniles” en el magíster, hemos proyectado hacer lo mismo entre dos otras obras juveniles; un segundo tomo que sigue la misma línea psicobiológica donde se mete el acento sobre la mujer lorquiana, dona que brinda inconscientemente las distintas represiones del dramaturgo.

Consabido esto, surge una retahíla de problemáticas:

- ¿Ganará Lorca el reto de hilar sombríamente un amor profano?
- ¿Tienen las protagonistas lorquianas carne de nácar o de azabache?
- ¿De qué manera se escuda la yoicidad lorquiana de su superyoicidad coercitiva y castradora?
- De arraigada educación católica, ¿Por qué la fe de Federico se fue empobreciendo hasta llegar al nihilismo?

-¿Hasta qué punto el *lorcanálisis* es eficiente en el momento de detectar al textual flujo inconsciente?

-¿Es la juvenil eclampsia lorquiana síntoma inexorable de un hirsutismo senil?

-En el *Libro de poemas*, ¿es la mujer lorquiana una estrella titilante o una estr-él-lla fulminante?

-En *El maleficio*, ¿es la Mariposa un personaje eunocoide?

- ¿Cómo y cuándo se manifiesta la mujer pubárquica en la obra de Federico García Lorca?

A partir de esta sarta de problemáticas, y como no puede ser menos, el objetivo es *lorcanalizar* a la literatura del escritor granadino. Mediante el sicoanalítico enfoque psicobiológico y psicocrítico, se pretende cerciorar, por los cuatro costados, a las cinco llagas de Lorca. Además, se tiene por finalidad echar luz al reprimido amor oscuro, allanar al equivocado camino que lleva a la nívea Venus, y aplanar la liliácea singladura que guía hacia Apolo.

Nuestro trabajo se divide en dos partes, cada parte lleva tres capítulos: tres teóricos y tres prácticos incluyendo una introducción y una conclusión. El primer capítulo engloba las nociones del enfoque psicológico y psicoanalítico, teoría escogida para nuestro corpus. En el segundo, se presenta un compendio literario de varios escritores que utilizaron a la animalia como simbología máxime del emblemático papel desempeñado por los animales en la juvenilia lorquiana. En el tercero, se cita a una miríada de literatos -incluido el propio Lorca- que tuvieron una inquietud religiosa en sus escritos haciendo hincapié sobre sus relaciones con Dios y Cristo y hablando de la zoorreligiosidad lorquiana.

En cuanto a la parte práctica, el primer capítulo es un análisis pormenorizado de la zoorreligiosidad libropoemática, a saber, la omnipresencia ausente de Dios, la psicomaquia y nihilismo lorquianos en el *Libro de poemas* así que la trascendental impronta crística. El segundo trata de la intertextualidad amorosa en *El maleficio*, se estudia a Silvia como verdadera concepción de la mujer lorquiana, se desmenuza a una parte del quinto evangelio lorquiano consistente en la biblia sancucaracheña y se saca a colación la importancia del efecto Mariposa, verde afecto detonante del amarillo otoño de Curianito. El último capítulo arracima al lorcanálisis lírico y dramático con aplicación del enfoque psicobiocrítico sobre

ambas obras. La eclampsia lorquiana y la zoorreligiosa androfanía de la mujer pubárquica es el colofón de la tesis en donde aflora el infecundo Federico cual una libropoemática falena alicorta.

Nuestro corpus fue analizado bajo diferentes ópticas y divergentes enfoques. En cuanto a los críticos y teóricos que nos han inspirado con tal de analizar al *Libro de poemas* podemos mentar al prólogo de Mario Hernández en su edición del libro, Candelas Newton, especialista por antonomasia del estudio libropoemático, con obras como: *Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda y Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas* y *Diván del Tamarit*, Miguel Jaroslaw Flys con *El lenguaje poético de Federico García Lorca*.

Ahora tratando de los estudios sobre *El maleficio de la mariposa* cabe citar al prólogo del lorquista italiano Piero Menarini en su edición del libro, Luis Gonzales del Valle en su artículo “El fracaso del ser: La dimensión simbólica de *El Maleficio de la Mariposa*”, Ian Gibson: “En torno al primer estreno de Lorca” y Gwynne Edwards en *El teatro de Federico García Lorca*.

En cuanto a los trabajos que versaron sobre el dogma del granadino, cabe señalar al lorquista español Eutimio Martín. Este catedrático es considerado claramente como el primer investigador en estudiar a la dimensión religiosa en la juvenilia. Se considera indispensable su libro recién editado cuyo título es *El 5° evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca*.

La obra lorquiana fue psicoanalizada por varios especialistas. En nuestro trabajo, hemos echado mano de la labor de dos mujeres: Inés Marful en *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística* y su artículo titulado: “Apuntes para una psicocrítica del texto lorquiano: de la obra juvenil a las farsas”. Michèle Ramond: *La question de l'Autre dans Federico García Lorca y Masculinféminin ou le rêve littéraire de Garcia Lorca*. Además del artículo: “Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)”.

Con tal de responder a las variopintas problemáticas, han sido de primordial auxilio los críticos y teóricos que estudiaron a Lorca bajo una óptica homoerótica en artículos

como: “García Lorca y el segundo sexo” de Isabel de Armas u obras como: *Lorca: The gay imagination* de Paul Binding, o *Lorca y el mundo gay* del famoso hispanista irlandés Ian Gibson.

Aparte de estos libros de lorquistas conocidos internacionalmente, fuentes importantes fueron las tesis doctorales que trataron a nuestra temática. Citemos al primoroso trabajo de Ángel Sahuquillo: *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality* cuyo estudio echa luz a la simbología del amor oscuro. Además del ya citado Eutimio Martín con su tesis titulada *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil inédita* en donde demuestra que la juvenilia lorquiana tiene un inagotable trasfondo religioso.

Con Federico se aprende que la luna es una mancha que no se quita ni con el rocío de las alondras y por eso tuvo que pasar simbólicamente desapercibido por las societales horcas caudinas. En sus primeros escritos, Lorca es Gray, una especie de Dorian Gray en busca de su propio retrato. Su interna lucha aguerrida, su desgarradora psicomaquia perfilan una lorquiana corporeidad en cada uno de sus versos, en cada uno de sus suspiros, en cada uno de sus tres puntos suspensivos.

Cuando Lorca utiliza una aflamencada fiesta de fonemas es para escribir un sombrío sentimiento monocromo. El asañado duende entonaba un guayado ensangrentado y la jonda voz del granadino poseía un gemido de poesía. Crear y no procrear: heme aquí la razón de su eterno lagrimear. Lorca es calor, es locura azul, corazón de tul, y frío dolor. Lorca es ciclamor, cíclico abedul, do pía un bulbul, al impío amor. La juvenilia lorquiana refleja al literato que es psíquicamente cual el crepúsculo: de calor claro “ósculo”.



# **PRIMERA PARTE: PSICOANÁLISIS Y ZOORRELIGIÓN LORQUIANA**



# **Primer capítulo: literatura y psicoanálisis**

## **(La letra en un chaise longue)**



Écrire, c'est lutter, lutter pour que le désir continue de se déplacer dans la formation poétique, lutter pour que l'énergie libidinale continue de se convertir en pulsion d'écriture.

Michèle Ramond

Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.

Marcel Proust

El niño es el padre del hombre.

Sigmund Freud

Había observado, mientras viajaba en un autobús, como un niño se mostraba molesto por tener que sentarse donde lo había hecho un anciano desaliñado y sucio. Él se preguntaba si la razón de ese comportamiento radicaba en el aprendizaje hecho de su madre, una mujer pulcra y aparentemente dominante. Planteo a Freud esta cuestión quién, tras unos minutos de profunda reflexión, contestó con la siguiente pregunta: ¿era usted ese niño?

Javier Cabanyes Truffino

## **.Introducción**

Entablamos nuestro trabajo tratando de manera genérica e interdisciplinaria a la literatura y sus diversas relaciones con la psicología y el psicoanálisis. En primera instancia, abordamos a la literatura y a la capitalidad de una óptima exégesis e interpretación. Después, ahondamos en las vicisitudes de la teoría literaria, concretamente, en la teoría literaria psicoanalítica. Al final, echamos el cierre con la crítica literaria psicoanalítica, haciendo hincapié en los enfoques psicobiográficos y psicocríticos.

### **1. Literatura e interpretación**

La disparidad de las opiniones hace de la escriturística tarea una jeroglífica sarta de sensaciones que se desprenden cual dopaminas; una reticular sinapsis de corazonadas que se dispara en el momento de coger la pluma estilográfica con tal de gasificar la tinta en aire; de maquillar a tachaduras la cruda existencia y que se lea subrepticamente la deseada

realidad; o de obliterar hipotalámicas reminiscencias pubescentes en una cuartilla inmaculada de manchas que limpian.

Escribir es cardar poliédricamente unos rectilíneos ideogramas que forman la porosa contextura del texto; desenmarañar la laberíntica subcontextura; es bucear y aventurarse por los lóbregos recovecos de la inspiración. Entender o interpretar es sortear con las infinitesimales trabas que podrían adulterar el sentido insuflado por el escritor; por ello, huelga desdevanar el hilo de Ariadna tejido por el autor y respuntar el hermenéutico cañamazo en aras de salir, del dédalo intertextual, con la prometeica luz interpretativa.

La escritura presenta una multitud de facetas que, mediante frases elaboradas y perífrasis redactadas, intenta ir al encuentro de la otredad del lector. Dependiendo de la variedad estilística del escritor, la sobriedad permite la utilización de unos argumentos *terre à terre* que tienen por claro objetivo la transmisión de una idea dada en una vulgarización adaptada a cualquier tipo de lectores. En contraposición, la pedantería estilística tiende a alegorizar y rizar lo que se podría decir de un modo paladino y cristalino: escritura para un lector avisado.

Leer una obra, por los cuatros costados, es fijarse críticamente en los puntos chillones y apagados que pigmenta el autor a través de lo que quiere dejar patente, y lo que pretende desdibujar, lo que empuja al lector seguir una rítmica en consonancia con la cadencia que impone el escritor en aras de subir una escala interpretativa que pasa del color aclaratorio querido por el artista al matiz esfuminatorio que requiere imperativamente una pincelada exegética: este plegar y desplegar del acordeón literario por parte del escritor es definitorio de los arrítmicos compases que ha de seguir el lector con tal de no dar la nota en el proceso interpretativo.

Cada texto es un todo que se disgrega en un conjunto de oraciones y frases que a su vez se desglosan en palabras y nexos con tal de transmitir cualquier tipo de mensaje. El autor modela técnicamente un modelo al cual ha de seguir según las reglas inspirativas y las modulaciones que le permiten encajar con un movimiento dado. El lector, con su cultura general, intenta deslindar los diferentes sintagmas en pos del significado.

El texto es una autopista donde desfila plurívocamente un sinfín de sentidos que empiedran su superficie. Esta riqueza sensitiva suministra a la obra artística un abanico de interpretaciones y sobreinterpretaciones que, dependiendo del enfoque tomado, allanan la homogénea singularidad del escrito mediante la heterogeneidad de las singladuras: “Toute œuvre d’art, alors qu’elle est une forme achevée et close dans sa perfection d’organisme calibré, est ouverte au moins en ce sens qu’elle peut être interprétée de diverses façons sans que son irréductible singularité en soit altérée”.<sup>1</sup>

El escritor está predotado de una serie de aperos extralingüísticos y metaimaginativos que operan una opaca escotadura en su producción. La cuidadosa elección de los vocablos de un modo determinado y la transposición lexical que acaece después de un esfuerzo inspirativo denodado acarrea la mágica sintonía del placer lectivo en una intentona de ficcionalizar la realidad.

Entremezclar sueño diurno y nocturno o contenidos tangibles y quiméricos es un rasgo inextricable de cualquier texto literario. El lector, a través de rastreos de huellas biográficas y varias lecturas del mismo autor, puede acercarse apegadamente a las abigarradas fuentes en las cuales el escritor tuvo que enfangarse para manosear su obra y en donde el lector ha de reconstruir esta alfarería literaria, tarea que, a primera vista, se anuncia ambigua a no ser que se haga una excavada lectura del autor y de su obra.

Una variedad de autores es inequívocamente una variedad estilística que, dependiendo de los movimientos literarios en los cuales se adscriben, resaltan un poderío lingüístico que va justamente a sufragar el peso hermenéutico, exegético e interpretativo de la obra.

La quintaesencia de la cuestión es justamente esta peculiar manera de enunciar las cosas. Cada autor, poeta o dramaturgo, aboga al escoger sus vocablos (códigos semánticos) por la denotación (enunciado) o connotación (enunciación); la polisemia permite permutar entre el garbo y dardo de las palabras lo que pergeña una superposición textual dentro del mismo escrito siempre y cuando se quiera interpretar: por ende, el monema arrastra una plusvalía de sentido.

---

<sup>1</sup> Eco, U. (1965): *L’œuvre ouverte*. Paris: Seuil, p. 17. Trad personal: Toda obra de arte, sabiendo que es una forma acabada y cerrada en su perfección de organismo calibrado, es abierta por lo menos en el sentido que puede ser interpretada de diversas maneras sin que se altere su irreductible singularidad.

La polisemia del texto es su riqueza intestinal, es un yacimiento de palabras que el autor intenta agotar despiadadamente con tal de fabricar la forma que consisten en la presentabilidad uniformadora y coherente en todo lo que es sintaxis y léxico máxime de un fondo que resulta todavía más rico en movilidad y plasticidad entre juegos de palabras ambulantes y sombría simbología fulminante que darían infinitesimalmente al texto un encadenamiento de mensajes “morse” en los cuales hasta raya y punto desempeñan capital importancia.

Esta faceta textual de encubrir implícitamente mensajes dentro de una fachada que, a priori, resulta paladina, convierte a la producción escrita en una ristra de letra-código que queda a instancias de ser descodificada, ver transcodificada, en una misión de detección contextual y acopiamiento de cabos sueltos para reconstruir el puzle-criptograma:

Lire dans une œuvre littéraire, comme activité d'un être humain et comme résultat de cette activité, ce qu'elle dit sans le révéler parce qu'elle l'ignore; lire ce qu'elle tait à travers ce qu'elle montre et du fait qu'elle le montre par ce discours plutôt que tel autre [...] Le texte est sans le savoir ni le vouloir un cryptogramme qui peut, qui doit être déchiffré.<sup>2</sup>

Una producción literaria, es por lo mismo, un agigantado criptograma que se procrea letra a letra, palabra a palabra, párrafo a párrafo y capítulo a capítulo, y que el lector, mediante códigos policulturales, intentará descifrar testarudamente hasta el colofón del texto.

Resulta, *prima facie*, bochornosa la labor de poner y paliar entre variantes interpretativas para hacer que encaje coherentemente el sentido global de una frase dentro de un texto. Este último, como vimos, dice cosas y se calla otras; en aras de atinar con el significado endógeno se ha de leer irremediabilmente un par de veces las estructuras sintácticas que atascarían y atorarían la comprensión del fragmento a sabiendas que lo latente y lo manifiesto, son como nuestros ojos, si estamos en la oscuridad, y que de repente, se enciende la luz, se necesita un momento de adaptabilidad para que la luz negra

---

<sup>2</sup> Bellemin-Noël, J. (1978): *Psychanalyse et littérature*. Paris: PUF (Que Sais-je?), p. 16. Trad personal: Leer en una obra literaria, como actividad de un ser humano y como resultado de esta actividad, lo que dice sin revelarlo porque lo ignora; leer lo que se calla a través de lo que muestra y por el hecho de que lo muestra por este discurso en vez de otro tal [...] El texto es sin saberlo ni quererlo es un criptograma que puede, que debe ser descifrado.

se tornasole; en otras palabras, lo lóbrego latente está presente en lo dicho en cuanto se incurra insistentemente en lumínicas relecturas.

El escritor suele bordar en un cáñamo literario metáforas y sinestesias, oraciones compuestas y complejas que dificultan al lector seguir el hilo interpretativo. No obstante, va esparciendo asimismo unas pistas que conducen confluyentemente de lo latente a lo patente y por lo tanto, el lector experimentado rastrea por los cuatro costados con el objetivo de descubrir lo que no se ha dicho que está expresado interlinealmente.

A veces, el sentido aveza horadar un escondrijo interliteral entre la compuesta y compleja frondosidad textual. El escritor pasa por una multitud de convexas etapas buscando el confort de sus palabras en el mejor folio-capitoné posible; para ello, se han de asentar premeditadamente las primeras premisas que conllevan un primigenio sentido antetextual que se irá achabacando a lo largo de su proceso de gestación para desembocar, al fin y a la postre, en un texto-regio.

El texto en todo su esplendor, brillante, imponente y pulimentado es la resultante de una premeditada y graduada labor que empieza desde el pergeño de ideas en la cabeza, pasando por el “te tacho no te tacho” del borrador y desembocando en el mismísimo texto tal como nos llega a nuestras manos.

El antetexto parte de un proceso cognitivo estimulado en el área creativa que se traduce en una ristra de vocablos, imágenes y nexos que, una vez entrelazados y puestos en un orden lógico dan el mágico resultado de oraciones con sentido, figuras literarias que obnubilan a la mente, juegos de palabras que estrujan los sesos, todo eso, en unas etapas sincopadas o una sinapsis del antetexto al mismo texto.

El antetexto es el hijo del subtexto, o mejor diríase que el subtexto es un atajo del antetexto. Una obra literaria subsume los tejemanejes de entrambos o un texto dentro del otro. El subtexto es la corriente del mar-texto que, a tenor de las alteraciones del escritor-luna se encrespan inconscientemente los undívagos subsuelos del texto en todo su esplendor.

Entender el significado de un texto puede resultar imposible si no se le añaden sus antecedentes; el autor premune lícitamente a su vocabulario de cargas de oscurantismo que única y exclusivamente puede ser interpretado con un diccionario vida-autor o sea remontar a raíces biográficas para entender lo que se quiso decir. Por ello, y en esos casos, los archivos resultan imprescindibles en aras de completar acertadamente la exigente tarea poligráfica.

El producto literario suele presentar unas credenciales fijas de los diferentes personajes que se mueven en la obra. Cada uno desempeña un papel que le asigna el autor según su desarrollo temático y el plus que agregaría en el crecimiento exponencial de la trama.

La lectura recurrente e itinerante permite atinar con unos desatencionados espasmos textuales que vivifican el estructurado subtexto de la obra; el autor dice cosas que no quiso decir a machamartillo y que desvelan el “inconsciente” del texto o lo que vendría a ser el léxico tembleque e intranquilizado del escritor o una consciente fuente de biografía para el experto lector.

Este inconsciente de la obra se suele ahondar en las entrañas del texto dejando unos esporádicos brotes difíciles de atinar y escamondar. Por lo tanto, el crítico, tiene que dejar la lectura somática aparte y torear al torero-escritor evitando las embestidas léxicas que van por las ramas y que vienen con rodeos mediante hermenéuticas chicuelinas y muletear la inconsciencia del significante adiestrando los lapsus y errores del propio autor.

Cada obra tiene sus propios ángulos, recovecos inexplorados que necesitan espeleológicas incursiones para dar con la tecla interpretativa; el autor no da su brazo a torcer en el sentido de que no limpie escrupulosamente su pluma estilográfica lo que convierte obtusa la detectivesca tarea del lector consistente en recaudar un máximo de pistas diseminadas inconscientemente.

No se trata de especular azarosamente sobre los diferentes movimientos que hizo el escritor en el momento de redactar su obra sino de ir recalando, a través de los flujos y reflujo sintácticos utilizados en el texto, las parsimoniosas pautas que el autor estuvo

colocando y acercando al lector como si fueran delicados azulejos léxicos en un blanquecino habitáculo laminar.

La disparidad de criterios con los cuales se sonsacan las diferentes ideas crípticas y la dificultad que supone dicho procedimiento hacen el encanto de la actividad lectora y escriturística en una especie de desafío declarado implícitamente por el autor que intentará socarronamente burlar las pistas del lector, y así, hacerle sudar la gorda gota interpretativa.

Además de la ambigüedad que depara la actividad desentrañadora del inconsciente textual, se unce el óbice de la diferencia generacional y cultural en el momento de enarbolar el acto interpretativo: tender puentes informativos allanaría escabrosidades exegeticas.

De hecho, el proceso hermenéutico es un acercamiento, acoplamiento y acopiamiento entre una dualidad interpretativa que ha de hacerse una; el autor, con su formación adquirida y su cultura, que no es menoscabada, vierte en su texto su propia descodificación mundanal que no tiene que ser forzosamente la postura tomada por el lector; esto hace que este último se documente suficientemente con tal de integrarse en la cosmovisión proyectada por el escritor y tomar, por lo tanto, la buena ruta interpretativa.

Las distintas ramificaciones y callejones sin salidas que se amontonan dentro de la macroestructura del texto hacen, para no decir imposibilitan, que su interpretación sea del todo correcta. Las connotaciones se asimilan según muchos factores que ha de poseer el lector ejemplar con ganas de desmenuzar las reticulares mallas de una obra y, por lo mismo, proponer un texto B equivalente al texto A es lo que acostumbra pasar: “La interpretación de un texto nunca puede ser otra cosa que la tentación de proponer otro texto, equivalente pero más satisfactorio por cualquier razón”.<sup>3</sup>

Ahora bien, sabiendo que una interpretación del texto es una duplicidad del mismo producto literario mediante distintas palabras; eso significa que el grado de exigencia del lector va a duplicar puesto que necesita estar en permanente consonancia junto al autor

---

<sup>3</sup>Mannoni, O. (1979): *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 151.

para reproducir fielmente las diferentes intenciones del escritor lo que no impide una libertad interpretativa en el momento de recrear al molde textual.

La obra artística como conglomerado de significaciones abarca una inexpugnable mana de recursos intestinos lo que permite al lector, generación tras generación, poner en la mesa una nueva interpretación de la mismísima obra, lo que la hace refractaria a una hermenéutica definitiva y cuadrangular.

Es evidente que las obras literarias que conllevan un estilo directo son más fáciles de interpretar que las que se presentan con una estructura simbólica, imbricada e inextricable con lo cual es menester desplegar un esfuerzo descomunal para entender un estilo que va con segundas; posicionarse a la altura del escritor en cuanto a bagaje polisémico y cultural, aprehender la fragmentación ideológica y concordar los distintos significados para asentar esquemáticamente las bases de una omnímoda hermenéutica.

Llegar a una interpretación del todo ejemplar es una entelequia que ha sido perseguida a lo largo de los siglos; la contextura del texto no es pétreo, fofo ni férreo dado el contenido que siempre resalta la misma respuesta superficial y se traga el quid de la cuestión en un habitáculo textual que vocifera un silencio de catedral.

Un texto es un texto; un cuerpo que lo dice todo y no dice nada al mismo tiempo; un conjunto de ideas vertidas en receptáculos en forma de vocablos que se caracterizan por una maleabilidad elástica y una flexibilidad que permiten al escritor transbordar tumultuosas ideas en un molde silencioso, cosa que dificulta el proceso exegético y que exige del lector escalar denodadamente las tortuosas palabras de la montaña textual hasta alcanzar la tan anhelada cima interpretativa.

Las obras literarias llevadas a cabo por los escritores más afamados o por los menos célebres representan, en líneas generales, las mismas características. Lo que sí es relativo es el *modus vivendi* (modo de vida) que arrastra cada autor. Unos tuvieron ricas experiencias lo que les da mucha tela que cortar y otros dan más rienda suelta a la propia imaginación. No obstante, según el propio Unamuno, la persona que escribe el libro, no



tiene que ser necesaria y forzosamente la que mejor lo entiende, al preguntarse: “¿De cuándo acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor?”.<sup>4</sup>

La lapidaria frase del literato vasco es una válvula de escape que quita hierro a la hermenéutica autoral y dejando el monopolio interpretativo a expensas del lector; esto significa que, en cuanto el escritor pare su criatura, muere; un texto es resucitado incansablemente cada vez que haya una lectura entablada amén de una comunicación intratextual que vivificaría la estática escritura.

Una vez que el texto haya sido redactado y que se haya cerrado a cal y canto, se puede considerar del todo como una producción artística terminada y entablada al mismo tiempo; acabada para el autor que dijo todo lo que tenía que decir, iniciada para el lector que tiene que seguir reescribiendo el texto con una interpretación lógica, con un segundo fuelle hermenéutico y con argumentos persuasivos que encajarían bifurcadamente con la prístina trama del autor.

Escritor, texto y lector forman el sólido eje de la interpretación moderna. Este triángulo estelar fue el objeto de numerosos estudios de los que se destaca el trabajo del semiólogo italiano Umberto Eco que estudió detenidamente el enfoque interpretativo dando a cada parte del triángulo la atención que se merece convirtiendo, por consiguiente, el proceso hermenéutico en un todo indivisible en vez de una anterior separación:

El ámbito de los estudios hermenéuticos, y que, de hecho se articula como una tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*.<sup>5</sup>

La tríadica operación interpretativa, de buenas a primeras, propende a tener unos resultados satisfactorios, sin embargo se eximen a la parte superficial del texto sin sumergirse en las profundidades del subtexto y marginalizando comúnmente el influjo determinante del autor que se enfrasca en un “toma y daca” con su propia obra donde se

---

<sup>4</sup>Unamuno citado por Domínguez Caparrós, J. (2001): *Estudios de teoría literaria*. Valencia: Tirant lo Blanch, p. 208.

<sup>5</sup>Eco, U. (2013): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Debolsillo, p. 36.

deja substratos de su personalidad en sus escritos lo que hace la teoría literaria en ese sentido acotada.

## **2. Teoría literaria psicoanalítica**

### **2.1. Literatura y psicología**

Con fin de entender mejor las vicisitudes de la creación artística y encaramarse a los vértices de la interpretación literaria se ha de auxiliar inapelablemente por otras ciencias y disciplinas que versan sobre los mismos objetivos; un fenómeno en boga en los últimos decenios para entender la obra y:

Pénétrer au plus intime du processus de création de l'œuvre d'art, à le décrire, à l'expliquer dans les termes d'une transdisciplinarité qui associe, autour du concept de computation, des disciplines aussi diverses que les neurosciences, la psychologie, les sciences du langage, enfin l'informatique et les mathématiques.

En cuanto a la literatura, no es de obviar la red tentacular que pudo tender hacia otras ciencias tejiendo así una interdisciplinaridad enriquecedora con áreas que ni siquiera tienen que ver con la pura y dura actividad literaria, con fin de echar más luz a los rincones oscuros de la letra.

La literatura gana en claridad y profundidad al agruparse junto a disciplinas de carácter científico tal como la antropología, la psicología, el psicoanálisis y hasta la filosofía para trabajar en correlación y dilatar el enfoque de la investigación hermenéutica con tal de obtener resultados más eficientes.

La literatura ligada a otra disciplina es una prueba más de que los textos literarios no son autosuficientes por sí mismos, en otras palabras, bienvenidas sean las ciencias que

---

<sup>6</sup> Prudhomme, S. (2005): « Littérature et sciences cognitives ». Revue Labyrinthe: n°20, p. 93. Trad personal: Penetrar en lo más íntimo del proceso creador de una obra de arte, a describirlo, a explicarlo en términos de una transdisciplinaridad que asocia, alrededor del concepto de computación, disciplinas tan diversas como las neurociencias, la psicología, las ciencias del lenguaje, y finalmente la informática y las matemáticas.

podrían traer su granito de arena con el fin de propalar hasta el límite una interpretación que podría variar según el enfoque disciplinario tomado, lo que explica la utilización recurrente de la interdisciplinariedad por la crítica actual.

Entre los numerosos estudios literarios en correlación con otras ciencias se encuentra la psicología: una simbiosis que brinda un reticular estudio entre la letra y sus mallas y el alma y sus telarañas a sabiendas que la psicología es definida como “la disciplina que estudia el funcionamiento de la vida mental”.<sup>7</sup> No obstante, suele tener un campo más amplio de investigación: el de descubrir los misterios de la *Ψυχή* (psique) ya que antes se ramificaba en una ciencia más genérica que es la filosofía.

La psicología formaba un todo inseparable con la filosofía ya que el alma era y es el objeto de multitudinarios cuestionamientos y variopintos planteamientos filosóficos al preguntarse incesantemente sobre la quintaesencia del alma y de su materia formativa pero, al fin y al cabo, se desligó en una ciencia independiente ya que fue descubierta una estrecha ligazón entre alma y cabeza en una resultante de unas nuevas ciencias cognoscitivas.

La psicología como ciencia se divide en tres escuelas importantes, (en realidad hay más pero nos resignamos con las que se relacionaron considerablemente con la literatura): el Estructuralismo, el Funcionalismo y el Psicoanálisis; el estructuralismo es una nueva tendencia que lingüística y literatura tuvieron que acoger como enfoque enfático; el funcionalismo mejoró a las técnicas estructuralistas, asimismo sirvió de soporte para varios estudios complementarios de teoría literaria y finalmente el psicoanálisis que revolucionó insubordinadamente al campo del psicologismo así como a otras inherentes ciencias.

El psicologismo científico que hizo sus pruebas en campos correlativos como la medicina o la fisiología y, plasmándolo *mutatis mutandis* (cambiando lo que se ha de cambiar) en una disciplina como la literatura que parece del todo ajena a muchos de sus principios; eso deja inequívoca la pregunta siguiente: ¿se puede estudiar la literatura, objeto cultural, como ciencia?

---

<sup>7</sup> Cosacov, E. (2007): *Diccionario de términos técnicos de la psicología*. Córdoba: Brujas, 3era edición, p. 268.

A primera vista, se nos pueden hacer escasas las diferentes conexiones entre un material puramente científico y que tira del cerebro con otro que es meramente literario, sentimental y que se escuda detrás de una coraza corazonil. No obstante, ciencia y literatura pueden maridarse en el altar de la interpretación puesto que ambos tienen unas facetas que, mano en mano, podrían esclarecer misterios de la psique humana.

El “duende” de la creación refrenda la intangibilidad imperiosa que la ciencia, y en nuestro caso, la psicología intentará iluminar por medio de un acercamiento genésico a la psique de la letra con tal de atinar con un istmo que las entroncaría, algo que se intentó desde tiempos inmemoriales, empezando por la psicología literaria.

La descripción de un personaje en una obra literaria goza sumamente de unos rasgos pertinentes e inherentes a cada uno de ellos; el autor lo suele enfocar describiéndolo en todos los ángulos que vea necesarios con el propósito de respuntar los diferentes hilos de la trama.

La descripción psicológica del personaje es de consustancial importancia de modo que se nos presenta en diferentes fragmentos de la producción literaria distintos retratos psicológicos que pueden pasar a la posteridad como hizo Molière en su *Avaro*, Cervantes en el *Quijote* o Shakespeare en *Otelo*.

Con un retrato psicológico, se suele hacer hincapié en un encaprichamiento iterativo por parte del personaje en un comportamiento dado; se engecece obstinadamente al tratar con los demás protagonistas de la obra entrando en una espiral de omnisciencia que le deja menospreciar a todo el mundo, endógenos defectos que los autores suelen fustigar.

La lectura de este tipo de obras con un claro trasfondo psicológico tiende a ser más consistente intelectualmente hablando de modo que el escritor bucee en lo más hondo de la psique para resaltar una descripción fehaciente y que el lector intentará pisarle los talones ideológicos en aras de no equivocarse en términos hermenéuticos.

Hablar de los multitudinarios arquetipos psicológicos es hablar inequívocamente del efecto socarrón que produce el personaje en el lector; Don Quijote, un pueblerino que lee

novelas de caballería a raudales, pierde el oremus, no solo a consecuencia de lecturas intensivas sino por querer asemejarse, por los cuatro, costados a un movimiento pasado de moda, anticuado y caducado, que enclaustra su psique en pretéritas mazmorras.

Estos personajes como el Quijote fueron la cúspide de una descripción psicológica, entre rasgos y caracteres morales, ideando ingeniosamente a etopeyas personásticas como el donjuanismo y el bovarismo que dieron lugar a la etología; personajes literarios que se transbordaron y se transformaron afamadamente en una sintomatología psicológica inexorable para el estudio científico: una prueba de compenetración entre ambas disciplinas.

Hay otros muchos ejemplos más modernos de psicólogos literarios: Shakespeare, nuestros dramaturgos del siglo de oro-como Tirso de Molina, fundador del tipo *donjuanesco*-,...hasta las grandes novelas del siglo XIX-*Rojo y negro, Madame Bovary, Los hermanos Karamazov, Ana Karenina, Fortunata y Jacinta*.<sup>8</sup>

La expresión estilística de cualquier autor revela apegadamente unas características de la propia personalidad; entablar una apabullante descripción del mar o trazar los contornos de un personaje autoritario pueden referirse íntimamente a una reminiscencia en lo más profundo del alma de un viaje imperecedero junto a los movimientos del “azul” o el estigma de un imponente personaje que marcó las entrañas del autor.

No cabe duda que cada escritor, desinteresado que fuere de la psicología y sus modales, infiere consciente o inconscientemente con su propia personalidad al describir algunas peripecias o unos de los tics de un personaje neurótico, lo que nos lleva a decir que el estilo, en su definición más lata, se constituye de partículas de psiquismo autoral, destapando, por lo tanto, un intimismo inherente.

De hecho, y para corroborar la beneficencia de tal premisa, una miríada de estudios críticos que se originaron en virtud de una estilística original y/o un estilismo señero, pesquisando en los escriturísticos abismos que crea el literato para desahogarse imaginariamente:

---

<sup>8</sup>Soriano, E. Gurméndez, C. (1993): *Literatura y vida: defensa de la literatura y otros ensayos*. Barcelona: Anthropos, vol 2, p. 224.

Parece, pues, que entre la Psicología y la Teoría de la Literatura hay algún terreno común, al menos en lo que atañe a la documentación, a las hipótesis analíticas y al universo conceptual; desde los trabajos de Freud sobre E.T.A Hoffman, de E. Jones sobre Hamlet y Edipo o de O. Rank sobre Don Juan y el tema del Doble, la psicología no ha dejado de interesarse por aquello que en la literatura revela sustratos ocultos de la mente que no aparecen de forma habitual en el comportamiento exterior.<sup>9</sup>

Estos trabajos demuestran la paladina notoriedad que une la literatura a la psicología y que es legítimo estudiar científicamente una producción literaria a despecho de que entrambos presuman de mucho contraste; eso no elimina radicalmente la labor conjuntiva sino que la psicología ilumina la tenebrosidad que se suele estampar borrosamente en las obras literarias.

No es del todo fácil, de hecho, sonsacar la inquieta personalidad psicológica que insufla el autor biográficamente a uno o a varios de sus personajes; la psicológica, como ciencia que estudia la mente, pretende no solo estudiar los vericuetos rasgos del personaje literario sino, de ahí, remontar hacia su propio creador.

Hay mucha psicología dentro del género autobiográfico sobre todo si no es declarada como tal por su escritor. Los flujos del inconsciente circulan implícitamente a través de la trama en busca de un personaje, una palabra, un signo de puntuación donde el ego del autor podría disimuladamente manifestarse.

El inconsciente del escritor se manifiesta a escondidas escudándose detrás de las letras. Unos vocablos que para Isabel Paraíso se traducen algebraicamente en una sedimentación simbólica ya que “el *simbolismo* es un modo de representación; caracterizado por la relación constante entre el símbolo y lo simbolizado (inconsciente)”.<sup>10</sup>

Cada inconsciente es un *simbolamen* o sea el escritor extrapola su repertorio simbólico a sus líneas redactadas queriendo hacer, o no, literatura psicológica; es una actividad inmanente al proceso de la escritura y la psicología coadyuva en una lectura “a

---

<sup>9</sup> Rodríguez López-Vázquez, A. (1996): *Psicoanálisis y literatura: la ficción como discurso*. En: *Mundos de ficción: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*. Universidad de Murcia: Murcia, vol II, p. 1361.

<sup>10</sup> Paraíso, I. (1995): *Literatura y psicología*. Madrid : Síntesis, p.72.

pique” (de la superficie hacia la profundidad) además de la linealidad normativa, un campo que fue explayado por distintas teorías modernas. Estudiar el inconsciente requiere imprescindiblemente una primitiva formación en todo lo que tiene que ver con psicología, alma y cognición para que el lectorado pueda entender los profundos tecnicismos de esta ciencia e interpretar con total seguridad la escabrosidad textual.

La literatura psicológica es materia abundante para agudizar ordenadamente nuestra reflexión; el campo de las letras con su abismal contextura es suelo fértil para exploraciones psicológicas modernas que fueron efectuadas por muchos psicólogos como Freud, Jung o Lacan trayendo sus propios aperos psicológicos para sondear el terreno literarios; teorías relativas a los sueños o al subconsciente que permiten dar una dimensión más exorbitante al ya vasto mundo literario.

## **2.2. Freud y la literatura**

Es irreversible la proyección astral que alcanzó Freud en sus órficos buceos en el inconsciente y por su encaprichamiento avisado en sus oníricos estudios dejando al mundo una pila de interpretaciones que esclarecieron sobradamente muchas interrogaciones. El psicoanalista vienés es un clásico de esa sinergia entre ciencia y letra, puesto que echó mano de sus elucubraciones psicoanalíticas para aplicarlas en variopintas obras literarias. Por eso, nos parece consustancialmente acuciante resaltar -sobre todo de cara a la parte práctica- la vertiente literaria del padre del psicoanálisis antes de pasar a su criatura.

Freud tenía varios objetivos científicos y literarios que se paseaban por su mente y con tal de llevarlos a cabo se proponía entremezclar los dos campos de modo que formen una simbiosis interpretativa. Como es de formación científica y aficionado inveterado a la lectura, utilizó a la literatura tal un “lecho” a su ciencia para ir avanzando en sus descubrimientos. De ello, consiguió probar que la imaginación humana o el arte literario son el sofá ideal para realizar psicoanalíticas experiencias de nivel exigente dando a conocer internacionalmente sus teorías más revolucionarias que conocemos hoy en día.

Esta arqueología de la mente es la misma que le pudo servir para erigir una arquitectura de la letra y eso desde muy crío cuando se “zampaba” vorazmente los diferentes tochos de su biblioteca, un factor que sobrepasa la nimiedad si queremos entender el trasfondo literario de su obra psicoanalítica:

Freud fut un lecteur particulièrement cultivé, un passionné des livres, lui qui se qualifia lui même de *Bücherwurm* «vers de livres» version allemande du «rat de bibliothèque». Les livres et l'écriture l'accompagnèrent toute sa vie. De l'enfance [...] puis l'adolescence [...] il laissait des dettes chez le libraire familial, jeune étudiant qui apprit seul l'espagnol pour lire «l'immortel *Don Quijote*».<sup>11</sup>

La núbil formación literaria de Freud junto a su vocación científica formó mordazmente al escritor en un compuesto de ciencia y letra que hacen la excepcionalidad de su obra; un espíritu quirúrgico y biológico recaudado pretéritamente de su formación científica y una pluma sentenciadora que puntualiza lapidariamente su ávida lectura de los clásicos.

Leer obras de desmedida imaginación tala y apuntala en el escritor rasgos y facetas intertextuales que allanan una vereda hacia la verdad personal; comprender visceralmente a los diferentes personajes de un escritor, sobre todo sus mecanismos psicológicos, es sojuzgar el recalitrante maestrazgo literario a una genialidad científica tal como hizo el psicoanalista vienés.

La vertiente literaria de Freud lo propulsará hacia nuevos horizontes interpretativos; a través de sus lecturas, concretamente a varias obras teatrales, consigue sonsacar de la enmarañada trama del *Edipo rey* de Sófocles o del *Hamlet* de Shakespeare una de sus teorías más conspicuas, en este caso, el complejo de Edipo en el cual toma al antiguo mito y acaba fabricando un concepto nuevo.

Intertextualidad psicológica: con estas dos palabras se sincoparía la metodología optada por el escritor de *Die Traumdeutung* (La interpretación de los sueños) que entresaca

---

<sup>11</sup> Kamieniak, J. P. (2010): *Freud et la littérature*. Conferencia dada en la *Maison de l'Université de Rouen*. Trad personal: Freud fue un lector particularmente cultivado, un apasionado de libros, él mismo se calificó de *Bücherwurm* «versos de libros» versión alemana del «ratón de biblioteca». Los libros y la escritura lo acompañaron toda la vida. Desde la infancia [...] después la adolescencia [...] dejaba deudas en el librero familiar, joven estudiante que aprendió sólo el español para leer «el inmortal *Don Quijote*».



un material onírico literario, en ese caso, imaginados por protagonistas literarios y los entrecruza con la sustancial tangibilidad científica para obtener eficientes resultados puesto que el corpus mitográfico o el concepto de la libido son nada más y nada menos que producciones literarias que fluyen del hondo hontanar psíquico de sus escritores.

Tal innovadora concepción de una *mitopoiesis* literaria no fue el albor de una mistificación legendaria sino la labor de una personástica cremación freudiana que renace de sus cenizas a son de acuñar un mito flamante y enalbarlo después de descansar *per saecula saeculorum*<sup>12</sup> en elíseos rollos de papiro.

El mitocientificismo de Freud tuvo secuaces influyendo a muchos literatos e investigadores al pergeñar una nueva nomenclatura que tendrá emuladores para asentar un nuevo teatro basado en la lustración de las prístinas obras y unos personajes que chapotean en un mar de dudas entremezclando fantasía con realidad.

Antes de los innovadores descubrimientos de Freud, la literatura perseguía su linealidad definitoria tratando temas somáticamente abordados. El posfreudismo abasteció a los escritores de un abanico de recursos anímicos y endógenos que tienen el poderío de resaltar las vicisitudes del escritor.

Con sus teorías sediciosas, Sigmund permitió que se ganara en profundidad literaria de manera que los escritores inventen nuevas facetas y nuevos personajes de carácter errabundo, en un mundo redivivo y siendo sonámbulos; un mundo donde las palabras itinerantes son sicalipsis, ensoñación o psicodelia.

Además del teatro, Freud tuvo varias incursiones en el orbe literario en general dejando unas obras donde reflexiona y psicoanaliza a una multitud de personajes artísticos y el legado que dejaron teniendo el objetivo de aprehender las inconscientes ondas sibilinas que interactúan entre creador y creación, dejando una gran bibliografía artísticoliteraria en libros como el que dedicó a Leonardo da Vinci estudiando los elementos que lo propulsaron al estrellazgo, otro sobre el *Moisés* de Miguel Ángel y un análisis literario

---

<sup>12</sup> “Por los siglos de los siglos”. Segura Munguía, S. (2006): *Frases y expresiones latinas de uso actual*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, p. 111.

sobre la interacción psicoanalítica entre el personaje *Gradiva* y el escritor de la obra Wilhelm Jensen.

### 2.3. Psicoanálisis y literatura

Después de haber visto las considerables aportaciones de Freud a la literatura, es menester ahora patentizar unas nociones de su instrumentalización consistente en el psicoanálisis que grosso modo es; un método científico que encontró encomiables satisfacciones en terrenos literarios y que saca su sustancial material de estudio mediante el sondeo del inconsciente.

El psicoanálisis, como bien lo indica su nombre, analiza, indaga, encuentra soluciones a los problemas de la psique; se reparte en una pluralidad de metodologías que se pueden seguir entre sapiencia de índole síquica, investigación de diferentes trastornos clínicos o pesquisas en los subsuelos del alma como lo define bien la cita siguiente:

Psicoanálisis es el nombre: 1. °, de un método para la investigación de procesos anímicos inaccesibles de otro modo; 2. °, de un método terapéutico de perturbaciones neuróticas basado en tal investigación; y 3. °, de una serie de conocimientos psicológicos así adquiridos, que van constituyendo paulatinamente una nueva disciplina científica.<sup>13</sup>

A partir de esta definición, nos percatamos que el psicoanálisis tiene la delicadeza de penetrar los orificios más finos y los intersticios más recónditos de la mente humana lo que nos brinda cómodamente una endógena exploración de la psique: una caja que recela conjuntamente literatura y arte.

¿Se puede psicoanalizar una obra literaria? La pregunta vale ser planteada. La disparidad temática del producto literario puede ser reacio a una investigación científica, no obstante, Freud demostró que psicoanalizar a la literatura es una tarea factible mediante sus diferentes obras donde intentó descubrir el misterio de la psique del autor a través del

---

<sup>13</sup> Freud citado por Errazuriz Vidal, P. (2012): *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 10-11.

carácter inherente de sus diferentes personajes y viceversa y, por ello, (más sujeta a debate es la posibilidad de aplicar el psicoanálisis a las obras literarias. Esta tarea fue iniciada por el propio Freud).<sup>14</sup> La respuesta a la pregunta es, en efecto, sí. Pues, el primero que utilizó el psicoanálisis como ciencia iluminadora de la literatura fue el propio Freud en sus acercamientos y su ponencia a los hitos sicoanalíticos del sueño y a sus biografías hechas a próceres del arte, destacadas por ser una reflexión sobre los factores que hicieron su genio: “Freud gave a definite impulse to this particular new line of psychological analysis when he brought out his beautiful analysis of “Gradiva” following it with his “Leonardo”.<sup>15</sup>

El psicoanálisis auxilia inmaculadamente a blanquear las psíquicas maculas que se resisten a desaparecer; el autor en su entorno vital es achacado por los diferentes azotes problemáticos que al sublimarlos se esconden embozadamente en la estructura intestinal de su obra.

La meta del psicoanálisis es descubrir cómo se consigue tal sublimación ya que en ello consiste la válvula de escape de todo escritor entre desahogamiento literario y ahogamiento ético. El psicoanálisis es un espejo que tiene por objetivo enseñar a autores y lectores la manera de encarar la vida y seguir luchando aguerridamente contra las sensitivas fuerzas superiores.

El ser humano está en constante lucha con su inconsciente; entre las diferentes ebulliciones intestinales que arrecian subitáneamente y arrastran las distintas maneras de comportarse en la vida; estas endógenas psicotrifulcas son el objeto del psicoanálisis de modo que enseña a la persona o, por lo menos, intenta dilucidar el mejor método para no ser derruido psíquicamente por esas fuerzas atrozadoras.

Para canalizar esta susodicha energía, el psicoanálisis, y Freud como abanderado, avanza que la creación es un espejo donde se reverbera fulgentemente el creador (recordando el mito de Narciso) y por lo mismo, depara que cualquier obra artística, aparte de su objetivo literario, tiene un permanente atractivo de edulcorar plácidamente a la

---

<sup>14</sup> Paraíso, I. (1986): *Reflexiones psico-semióticas sobre la narrativa de Rosa Chacel (enfoque psicoanalítico)*. En: *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e hispanismo*. Madrid: CSIC, vol II, p. 619.

<sup>15</sup> Dooley, L. (1916): “Psychoanalytic studies of genius”. *The American Journal of Psychology*: vol 27, nº3, p. 363. Trad personal: Freud dio un definitivo impulso a esa particular nueva línea de análisis psicológico cuando publicó su buen análisis de “Gradiva” seguido de su “Leonardo”.

desiderativa insatisfacción sea del escritor o del lector que se siente identificado en la trastienda textual.

La frustración del yo es un concepto clave con fin de ponderar cabalmente el análisis psicoanalítico puesto que se pone el acento en esta parte del deseo que no consigue ser plasmado y satisfecho lo que se traduce en una recreación y reformulación imaginaria del objeto anhelado e inasible en la realidad; en otras palabras, se ha de estimular insistentemente a la creatividad que es el heraldo de la creación que a su vez es una totalitaria “recreación” de un fragmentado mundo instestino.

Lo mismo le pasa al escritor, a tenor del psicoanálisis, esta última estudia la manera con la cual se escabulla la operación retroactiva de recomponer unos fragmentos por los distintos caminos del ser donde las letras recorren velozmente el espíritu en una prueba de ingenio agudizo que se ve antes de que el alifato relampaguee sobre la hoja.

El díptico letra-espíritu forma una estría donde fluctúa una reciprocidad ineluctable, una mutualidad ineludible, si se quiere entender el proceso creativo por los cuatro costados; una estrecha complicidad que hace del psicoanálisis anverso indivisible de la literatura.

Parafraseando a Lacan al tratar la estrecha correlación que une psicología y literatura, sería vivamente recomendable que cualquier escritor tenga unos dotes de psicoanalista y viceversa con tal de agigantar desproporcionadamente la nebulosa cosmovisión del autor y *a fortiori* la del lector en el momento de enfocar una descripción de un personaje o ahondar en su personalidad.

Freud mismo era el arquetipo de esa dicotomía psicoliteraria, es más; el padre del psicoanálisis se respaldaba y se arrimaba en un sostén de arte y literatura para apuntalar terminalmente sus diversas cavilaciones psicológicas, en otras palabras, el corpus literario desempeñaba el papel de guía corregidor en cuanto formule una de sus teorías lo que corrobora la paradójica postura de la realidad de la irrealidad, es decir, la ficción literaria como mundo completamente inventado que puede ser equidistante a la verosímil realidad científica.

El psicoanálisis y la literatura liban de la misma “rosa mutabilis” en el sentido de que se posan sobre una misma corola de diferentes pétalos: fabrican comúnmente con las melifluas palabras celdas de mitos y ensueños engastados hexagonalmente en la colmena del inconsciente:

As relações entre Literatura e Psicanálise se dão em mais de um nível: desde a utilização da Palavra como matéria-prima comum, até a refinada fórmula lacaniana do “inconsciente estruturado enquanto linguagem”, passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, lendas, lapsos, epopéia, romance, poema a imersão do inconsciente.<sup>16</sup>

El psicoanálisis dio una fatídica importancia a la interpretación de los sueños considerándolos como símbolos que pueden subsumirse en una taxonomía metafórica ya que los clisés oníricos son, en rigor, una condensación de un ideograma que se refiere a una realidad ficcionalizada apta a explicaciones.

Freud estudió de cerca y de lejos a muchos contenidos de distintos sueños que le fueron contados por diferentes pacientes y termina acuñando una terminología especial para cada acción onírica que tendría científicamente una explicación según las peripecias que acaecieron el día anterior y que se repercuten frontalmente en el contenido del sueño. Este último, es un codificado lenguaje que, en vez de escribirlo con letras, se dilata iconoclastamente en una alegoría o imagen que vendría a sustituir lo que pasó o lo que sucedería en un hipotético porvenir.

Vemos, por lo mismo, que el sueño en toda su proyección desbarajustada representa una forma analógica a la literatura requiriendo una interpretación consabida por los especialistas del sueño y una atrevida lectura podría hacerse según los distintos diccionarios populares que se suelen proferir a no ser que se pregunte a estudiosos en la materia tal como el psicoanalista vienés al denotar un semblante lingüístico que necesita descodificación entre el sueño y la producción literaria.

---

<sup>16</sup> Adélia Bezerra de Meneses citada por Luís Roefero, E. Luís Baz Rey, H. (2011): «Del sueño dirigido al artilugio del sueño: intersticios interpretativos entre el psicoanálisis y la literatura». Revista Kalíope: año 7, n° 13, p. 62. Trad personal: Las relaciones entre Literatura y Psicoanálisis se dan en más de un nivel: desde la utilización de la Palabra como materia prima común, hasta la refinada fórmula lacaniana del “inconsciente estructurado como lenguaje” pasando por el substrato común a sueños, mitos, leyendas, lapsos, epopeya, romance, poema a inmersión del inconsciente.

Aparte del recorrido mano a mano que hicieron ambas disciplinas, cabe resaltar la influencia sobresaliente del psicoanálisis sobre uno de los movimientos literarios más destacados del siglo XX: el surrealismo, que sacó agigantado provecho del inconsciente y de sus concavidades para verterlo en superficies literales.

En rigor, el desproporcionado realismo de los superrealistas acogió con brazos abiertos a la esperpéntica dimensión del psicoanálisis lo que hizo que pasase uno de los más célebres “ismos” de la desmedida sufijación “súper” a un agigantado “archi” o “hiper”.

El psicoanálisis dejó a surrealistas como el poeta André Bretón o al pintor Salvador Dalí con la inspiración a flor de piel a raíz de que las nuevas técnicas de la ciencia freudiana hayan aflorado hiperbólicamente en un inconsciente con asimétricos pétalos de verso libre.

Vimos cómo se observa desde la óptica literaria al psicoanálisis. Ahora, ¿Con qué prisma mira el psicoanálisis a la literatura? La pregunta se podría responder con un juego de vocablos que empuja a estrujarse los sesos: la diferencia entre un mundo imaginado e imaginario. La literatura, para el psicoanálisis, es un mundo imaginado y no imaginario puesto que “imaginado” tiene un grado de veracidad y de verosimilitud que fondea la obra a la realidad, no obstante, lo “imaginario”, es lo quimérico, lo quijotesco: pura fantasía y eso es del todo inconcebible porque siempre habrá un adarme de realidad en la imaginación más desproporcionada:

En este sentido, la literatura es concebida por el psicoanálisis como la creación de mundos imaginados, que no imaginarios: la literatura como la creación de un mundo otro que el cotidiano, encontrando múltiples formas de expresión, tantas como literatos y obras escritas.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Jáuregui Balenciaga, I. (2004): *El fenómeno literario: el alma de la literatura, nuevas aproximaciones a la relación entre psicología y literatura*. Buenos Aires: Libros en red, p. 53.

### 3. Crítica literaria psicoanalítica

Después de haber mentado, en rasgos generales, unos conceptos de teoría e interpretación además de bosquejar un proemio a la teoría literaria psicoanalítica, sería lógico concatenarlo con unos prolegómenos más desveladores en cuanto a la crítica literaria psicoanalítica que entronca epidermis literal con carne psíquica.

De origen francés, la crítica literaria psicoanalítica se iba cuajando conscientemente entre varios especialistas de la teoría literaria creando un cisma entre apoyadores y rechazadores del método. Como Freud era muy en boga en aquel entonces, este tipo de crítica se fundamenta en una eventual praxis de sus variopintas teorías psicoanalíticas aplicándolas cuidadosamente en una de las escogidas obras literarias con tal de explicar con bases científicas una concatenación de producciones artísticas.

Psicoanálisis y literatura pueden conformar las interdisciplinarias alas del pájaro exegético. Esto explica cierto equilibrio mantenido por ambos campos de investigación; el escritor es corazón y alma, así que tanto psique y letra se desencadenan fluidamente de esos últimos.

La crítica literaria psicoanalítica apuntala los complementarios entresijos formados entre literatura y psicoanálisis deparando una monolítica interconexión entre el sujeto y su creación y facilitando el entendimiento de varias micropersonalidades dentro de una macropersonalidad, o sea, el proceso creativo de los personajes dentro de la personalidad creadora.

El texto literario propende a tener puntos sensibles en el sentido de que se hace apremiante una prominente verticalidad interpretativa pese a la aparente disparidad de las vertientes psicoanalíticas y filológicas que, a primera vista, no concuerdan en ningún punto temático.

La crítica literaria psicoanalítica ratifica y refrenda tal correlación binaria metiendo el dedo en la llaga de un “yo” subconsciente que es la costra que recubre la textura de una

obra y por ende, es una crítica que se fija concienzudamente a desenmarañar la hilatura inconsciente que fue cardada por el sujeto-autor:

La crítica psicoanalítica, es otra crítica de carácter trascendente, la cual, situándose en el nivel del yo, fija su centro de interés sobre el yo problemático que, desde los imperativos pulsionales del subconsciente, genera la obra [...] figuraría como la primera de las neocríticas, al situarse frente a la obra con una voluntad de desvelo de lo oculto, a partir del inconsciente, que implica un nivel de aprehensión no directa de la realidad.<sup>18</sup>

Dicho lo cual, y para analizar profundamente las interconexiones entre psicoanálisis y literatura, la crítica literaria psicoanalítica adjunta tríadicamente al autor, texto y lector, para resaltar cuatro grandes enfoques que son de interés considerable para un hipotético estudio: al autor; puesto que es la persona creadora, y para entender su creación se le puede dedicar un análisis psicológico; a los personajes que pululan dentro de la obra; protagonistas y antagonistas pueden gozar de unos analizables rasgos morales; al proceso creativo; es decir las diferentes etapas proseguidas para llegar al desenlace y finalmente al lector; o sea, la síquica influencia que acusaría el lectorado al leer una obra literaria.

Este cuarteto de contingencias es apto a ser objeto de unas disquisiciones psicoanalíticas al son de unas cuantas técnicas críticas que se podrían aplicar según la parte trídica que se quiera resaltar, a no ser que sea una investigación generalizada en la que se quiera destacar cada punto de la triangulación, lo que sería considerablemente una rica aportación.

El psicoanálisis, aliado a la literatura, es el fruto de una ristra de críticas literarias entre las cuales podemos citar a las más importantes como la psicobiografía, la psicocrítica, la crítica antropológica, o la crítica temática. Cada una de esas líneas de investigación se dedica única y exclusivamente a uno del susodicho cuarteto de contingencias. La crítica antropológica, por ejemplo, liderada por Gilbert Durand tiene por objetivo estudiar a la sociedad a partir del patrimonio mitológico en lo que él llama mitocrítica y mitoanálisis lo que ayudaría en el entendimiento aproximativo de diversos comportamientos de grupos humanos.

---

<sup>18</sup> Prado Biezma, J. Bravo Castillo, J. Dolores Picazo, M. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Universidad de Castilla la Mancha: Cuenca, p. 339.



El antropólogo francés utilizó en sus variopintas investigaciones, y hasta como punto de partida, un modelo de crítica psicoanalítica extraído de los trabajos de su correligionario Charles Mauron, lo que tonificó la relación entre antropología y psicoanálisis.

Entre las cinco críticas, nos interesan sobremanera dos: la psicobiografía y la psicocrítica. La primera revela y refrenda unos hitos biográficos (patógenos) que subsisten en los substratos de la creación y la segunda va buscando en la obra del autor un “mito personal” que se repite cíclicamente.

La psicobiografía mete el acento sobre los diversos elementos biográficos que llaman la atención, y, especialmente hace hincapié en los distintos avatares de la vida infantil donde el ingenio mancebo sigue creciendo a pesar de los factores de angustia o indigencia.

En cuanto a la psicocrítica, podemos decir que es el anverso de un reverso psicobiográfico, a saber la detección en el texto de los distintos problemas, de los desarrollados conflictos que arrastran los personajes para adjudicarlos, con pruebas fehacientes, al autor.

Estas dos tendencias se focalizan sobre el autor y el texto. En cuanto al lector, el psicoanálisis propone una lectura totalitaria ya que la literatura engloba al escritor y por consiguiente, el lector está constreñido a leer lo que la obra dice explícita y disimuladamente.

El representante de esa corriente es Jean Bellemin- Noël que propuso un paradigma de lectura a partir de los fundamentos del psicoanálisis; el punto de partida es asumir que cualquier libro escrito “sabe” forzosamente más que su escritor y esto desemboca en una especie de “decir sin decir” en otras palabras, entender la lectura como un modo de transmitir un mensaje sin explicarlo del todo; vulgarícese de otra manera, recaudar los inconscientes cabos sueltos que dejó el autor con tal de agregar una comprensión vertical al entendimiento horizontal.

La crítica literaria psicoanalítica es un tipo de crítica omnímoda que puede ser aplicada sobre el autor, lector y texto. Muchas obras ejemplarizantes fueron escritas en este sentido con tal de hallar y asentar una complementariedad a la crítica tradicional. En nuestro trabajo nos vamos a contentar con dos enfoques: el psicobiográfico y el psicocrítico donde intentaremos desarrollar sus quintaesencias.

### 3.1. Psicobiografía

La biografía (diríase autobiografía también) es un escriturístico afluente vital para circunscribir apriorísticamente las enturbiadas lagunas endopsíquicas que rielan rasgos personásticos donde la crítica literaria se pone unánimemente de acuerdo al subrayar la importancia de la biografía del autor en el momento de analizar cualquier obra literaria sea cual fuere su línea de investigación.

El biografismo y su crítica intentaron comprender conjuntamente la obra del escritor. La consideraron, de hecho, un paralelo a su vida personal en una especie de especulación artística lo que depara una cristalina fuente en aras de echar más luz a la obra literaria:

La crítica biográfica pretende, dicho en pocas palabras, entender la obra desde la vida de su autor, puesto que aquella, no se concibe sino como un espejo en la que ésta se refleja [...] el conjunto de actividades vitales de un autor constituye un condicionante de la naturaleza de la creación y, por lo tanto, una fuente de datos de primera importancia a la hora de analizar una obra.<sup>19</sup>

El (re)querido surgimiento biográfico en una obra es fruto de una tensión y retención intimista del autor que *nolens volens*, partículas de su yo profundo se diseminan entre los resquicios de la obra ensanchando una bioporosidad que remite insistentemente a la persona que escribe.

---

<sup>19</sup> Goyalde Palacios, P. (2005): *La interpretación, el texto y sus fronteras: estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: UNED, p. 172.

El autor vive en una intensidad lidiadora entre su día a día relleno de presiones y tensiones y su propia vida psíquica donde la creación artística se resumiría en un dístico de falencia imaginaria o de veracidad diaria en los cuales uno intentará sobreponerse al otro en una lucha de mezcolanza experimental e ideal perfilando, así, el grado de verosimilitud textual.

Es una perogrullada el hecho de decir que objetividad y literatura son dos cosas dispares que difícilmente podrían entrecruzarse, lo que enardece la tarea del psicoanálisis en el momento de remontar a partir de la palabra para llegar a la psique y viceversa por, justamente, la pincelada subjetiva que agrega el autor a sus escritos.

La mentira literaria que se suele dar en tantos escritos podría pasar a ser una estratagema premeditada por el escritor que elige cuidadosamente un personaje o hasta varios donde reparte pulsiones yoicas embozadas por una quimérica otredad que contenga manifestación elloicas.

Una de las maneras de conseguir una falacia literaria es mediante la creación de un eventual personaje autobiográfico; un hombre, por ejemplo, que tenga los mismos rasgos físicos que su autor y que lo vaya describiendo inherentemente con sus propias cualidades y defectos. Llegando a este punto, empieza la operación del maquillaje autobiográfico: el personaje tiene que ser dotado de otras características y rasgos distintivos que se diferencian del escritor, parte en la cual interviene la imaginación en proceso de cirugía literaria hasta conseguir una catártica “otredad yoica”.

Este desdoblamiento literario es uno de los casos de estudio del psicoanálisis que pretende discernir entre la veracidad biográfica aludida por el escritor y la quimérica falacia engastada subrepticamente en la trama textual. El psicoanálisis rastrea las pistas que el artista olvidó desdibujar o emborronar con el fin de asimilar unitivamente biografía y literatura.

Vemos pues que el dilema en obras de cariz (auto)biográfico es la sensitiva y sensorial confusión del personaje con su sujeto creador; para ello, al literato no le haría falta tanto desbarajuste enredoso con tal de despistar al lector sino dejarse llevar por sus intestinas vibraciones vitales que participan implícitamente en la creación del personaje,

como si fuera un clon del escritor, moldearlo y almohadillarlo de materias antibiográficas en virtud de que parezca otro y luego ablandarlo a su guisa: ese desdoblamiento escritor-personaje es capital para crear ficciones:

Podría pensarse que si el autor quiere ser uno de sus personajes, no sería necesario que se observara como otro, sino que simplemente habría de plasmarse como él mismo es-o cree ser-; pero no es así. El proceso psicológico mediante el cual la persona del escritor se separa de su personaje para después, una vez que éste se ha convertido en alguien ajeno, encarnarse en él y explorarlo a su gusto, resulta imprescindible para escribir ficción.<sup>20</sup>

Los susodichos condicionantes (auto)biográficos nos permiten dilucidar algunas que otras variantes psíquicas del autor, lo que nos facilita avanzar un acercamiento a la psicobiografía como método crítico que pretende (poner paralelamente los acontecimientos de una vida, de la evolución psicológica de las obras, o más brevemente, un estudio de la interacción entre el hombre y la obra).<sup>21</sup>

Sin embargo, el psicoanálisis cuenta con un aliado indomeñable por parte del autor; unos “espasmos” en forma de vocablos que el escritor suele dejarse en su camino escuriturístico: el inconsciente. Pese a las artimañas y ardides ingeniosos por el artista, el fallo humano es inexorablemente inevitable.

El investigador que puso la piedra angular a la edificación psicobiográfica fue Jean Delay que parte del inconsciente del autor, sobre todo durante su niñez, para relacionarlo con su actividad creadora y buscar lo que de verdad pudo tener una trascendencia tangencial con fin de resaltarlo ingeniosamente en una moldura artística.

Su crítica literaria fue pergeñada a caballo entre 1950 y 1960. Aprovechó descaradamente sus lecturas y sus conocimientos de las diferentes teorías freudianas para crear a la psicobiografía. Intentó hacer un símil entre los resultados obtenidos en sus diversas incursiones psicoanalíticas y parangonarlos contrastivamente con la verdadera biografía del autor.

---

<sup>20</sup> Cañelles, I. (1999): *La construcción del personaje literario: camino de ida y vuelta*. Madrid: Taller Escritura Fuentetaja, p. 207.

<sup>21</sup> Clancier, A. (1976): *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*. Madrid : Cátedra, p. 225.

Los psicobiógrafos enfatizan sobre la infancia más que cualquier otra etapa humana por ser el objeto de la mayoría de los choques emocionales y del desligamiento materno, del enfrentamiento riguroso a la vida diaria y de la aparición precoz de un agudizo ingenio, de hecho, Jean Delay atribuye una capitalidad consustancial a este periodo por ser determinante y relevante de una futura vocación literaria.

La psicobiografía, por lo tanto, intenta ensamblar piezas vitales del autor a partir de sus escritos centrándose básicamente en la totalidad de los recursos inconscientes que fomentan la creación sin que tenga que ver sempiternamente con temáticas de índole sexual.

Dominique Fernández, el renovador de la psicobiografía, hace hincapié sobre la infancia del autor que es clave para abrir las cerradas, a cal y canto, compuertas del inconsciente, una etapa de la vida crucial y que es comúnmente descuidada por la crítica actual:

Le psychobiographe [...] étudiera les répercussions du trauma infantile, non pas en généralisant abusivement des schémas freudiens, mais précisément dans certains caractères de l'œuvre. Car pour lui, c'est l'œuvre seule qui permet de comprendre ce qui s'est vraiment passé dans la vie d'un homme en cette zone souterraine qui échappe à l'état civil.<sup>22</sup>

Constatamos que el psicobiógrafo tiene como objetivo paladino correlacionar vida y obra y explicarlas dísticamente; discernir entre contenido latente y manifiesto sacando provecho de la abisalidad del psicoanálisis que se hunde profundamente para explorar el endógeno inframundo del autor para atinar con un recurrente adolecer desiderativo.

Psicobiografiar una obra es recorrer insistentemente la descuartizada ánima del autor a través de las palabras, oraciones y fragmentos que forman la integridad de la obra literaria; es ir en busca buceando de acontecimientos vitales que pudieron estimular otros sucesos vertidos en la trama.

---

<sup>22</sup> Dominique Fernández citado por Makouta-Mboukou, J. P. (2003): *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire: des nouvelles critiques à l'éclectisme négro-africain*. París: L'Harmattan, vol 2, p. 71. Trad personal: El psicobiógrafo [...] estudiará las repercusiones del trauma infantil, sin generalizar abusivamente esquemas freudianos, sino precisamente en ciertos caracteres de la obra, ya que para él, es la obra sola que permite comprender lo que pasó verdaderamente en la vida de un hombre en esta subterránea zona que escapa al estado civil.

La psicobiografía y, gracias a su faceta psicoanalítica, permite provechosamente la aclaración no menos importante de la dicotomía vida y obra, ayuda a destapar los sucesivos encubrimientos llevados a cabo por el escritor y de paso el mensaje que quiso transmitir, arroja luz al texto intestino que entraña el autor, la manera con la cual lo pasa a una cuartilla y la relación que mantiene con el mundo exterior.

En cuanto a la meta de la psicobiografía, este tipo de críticas y más allá de los resultados que podría aportar a la teoría literaria y a la interpretación textual, es consustancialmente dar a conocer tanto la vida del escritor como su obra y después intentar, en la medida de lo posible, de esclarecer la vida psíquica de los autores amén de los procedimientos que utilizan con tal de terminar afanadamente sus diversas producciones literarias.

Dominique Fernández en su investigación que le llevó a renovar a los conceptos de la psicobiografía y a través del estudio de diversas obras literarias utilizó dos tipos de metodología: una horizontal y otra vertical. La primera consiste en tomar una pila de textos, clasificarlos con una buena organización y analizarlos detalladamente mientras que la segunda es una selección de un elenco de ideas en textos de la misma temática que se repiten comúnmente.

Este trabajo metodológico allana el camino hacia unas premeditadas metas trazadas que, psicobiográficamente hablando, se trata de una evolución lógica y cronológica de las instancias síquicas de un autor dado, su manera de convertir episodios reales en otros irreales pero que saben a veces a veraces sucesos que, hasta en los casos más insólitos, el autor mismo no se explica esta maniobra de arte birlibirloque.

El psicoanálisis intenta poner el dedo en la llaga en el momento de especular bilateralmente en la relación genio-biografía; esta potencialidad portentosa de sublimar las reservas de energía intelectual y su compenetración con las recurrentes algaradas de la vida en un espectacular resultado artístico consistente en la literatura como solución a los achaques vitales.

La psicobiografía admite que esas reminiscencias y sedimentaciones textuales del mismo tema son una continuación psíquica a la somática vida del escritor que, al

transcurrir su día a día, y su modo de resolver sus diferentes conflictos primorosamente hacen que el autor sea un fuera de serie que recibe deliberadamente distintos problemas sociales o provocando que sucedan continuamente; dicho de otro modo, se alista para encajar los puñales asestados por la vida para bordar ingeniosamente un titilante cáñamo de estrellas.

Uno de los trabajos más preclaros y correlacionados con la psicobiografía es el estudio de Freud sobre Leonardo da Vinci. El psicoanalista vienés intenta, en su libro, reproducir los neurálgicos condicionantes que hicieron el genio del pintor enfatizando sobre su infancia.

En su libro psicobiográfico sobre el pintor italiano “Leonardo da Vinci y una memoria de su infancia”, el psicoanalista vienés remonta hasta el tiempo pubescente donde intenta hacer retrospectivamente una incursión en los variopintos- nunca mejor dicho- elementos que esbozaron y luego esculpieron, con ingenioso cálamo, los contornos de su personalidad.

Sigue el psicobiografiar analítico con el arisco entorno en el cual crece el ser humano; esto quiere decir que el hombre y su iniciación a la rudeza de la vida es, en rigor, una proyección hacia la genialidad de la creación y una confrontación en beneficio del arte; en otras palabras, Freud subraya esta extrapolación vital dentro de la obra artística haciendo que sea sinónimo del yo.

La íntegra diseminación del “yo” dentro de la obra es la propagación de un “yo” cargado pretéritamente de experiencias vitales, arduas luchas y perennes enfrentamientos con los diferentes escollos de la vida; el escritor es tan presente en su obra que arriesga la revelación de unos datos personales que, en sus profundidades intestinas, le gustaría encerrar a cal y canto, no obstante, las diferentes filtraciones que pasan a través de los intersticios de la obra son una prueba más de que literatura es, vista empíricamente, una yoica extrapolación.

La psicobiografía abre una extensa singladura de psicolectura al relacionar elementos biográficos con recónditas instancias psíquicas que se esconden bajo forma de letras, unas letras psicobiografadas que nos llevan al unívoco camino de entender una obra

literaria abarcando máximamente su genialidad propagada a lo largo de las obras redactadas.

Esta premisa propone la psicobiografía cuando pretende inquirir las crípticas capas del inconsciente y vincularlas con la vida diaria. Freud fue el investigador que allanó el vericuetado camino psicobiográfico, y con los aceptables resultados acumulados, otros analistas vinieron a allanar más tortuosidades literarias tal como famosas obras de Shakespeare psicoanalizadas por Ernest Jones o las de Edgar Allan Poe llevadas a término por la discípula freudiana Marie Bonaparte.

La pericia del psicobiógrafo se nota señeramente en su tarea de separar el grano real de la ficticia paja puesto que tienden a mezclarse y por ello se ha de instrumentalizar hacinadamente la horca biográfica para despajar la parva psíquica, dicho de otra manera, esa tendencia de tomar las peripecias de la vida y atarlas ligadamente con fantasías e imaginaciones es el diverso campo donde el psicobiógrafo tiene que hacer de mañoso segador dallando el trigo biográfico metiéndolo a solas y dejando unilateralmente la dañina cizaña ficticia.

La psicobiografía corrobora potencialmente la empírica coyuntura que demuestra que la literatura es un real balcón abierto que da sobre un mar ficcional: ir de una verdad mentirosa para llegar a una mentirosa verdad. El problema es adivinar probatoriamente si este mundo quimérico creado por el autor tiene un paladino trasfondo psicológico de realidad o es el mero esfuerzo quimérico de un escritor que suelta de manera deliberada las riendas de su imaginación.

Hemos dicho que las obras literarias son un batiburrillo de experiencias vividas en un tiempo dado a las cuales el escritor agrega tangencialmente una brizna de osadía imaginativa que hace tambalear el cuerpo vital en otro de vida ficcional. Para disociar entre ficción y realidad, las teorías psicoanalíticas, inclusive la psicobiografía, tienden puentes entre persona y psique de una manera pormenorizada sin evidenciar mutismos autorales, ni musas poéticas, tampoco se obvian denotaciones léxicas, *in fine*, todos los sombríos metacondicionantes e inherentes extraelementos que contribuyeron directa o indirectamente al alumbramiento de la obra literaria en una intentona arriesgada de interpretar a la metafísica de las palabras:



L'interrogation psychanalytique des liens qui existeraient entre l'œuvre littéraire et la personne de son auteur, a cherché, longtemps, à prendre en charge cette logique "en creux", le silence de l'auteur dans le texte littéraire, l'émotion et l'inspiration poétique, liées à l'acte poétique, liées à l'acte créateur : c'est-à-dire la charge psychoaffective qui a présidé-vraisemblablement- à la conception de l'œuvre, dans les mots et au-delà des mots du texte.<sup>23</sup>

La vida del escritor en toda su expansión sentimental entre miedo y tedio, alegría y melancolía, entre sufrir y gozar, vencer y convencer son emociones en forma de "fantasmas" que pululan la obra; fantasmas inconscientes del autor que pueblan vertiginosamente su fuero interior. Estos últimos arrebatan de una manera enajenada e inmanente no solo al primer responsable del texto, en este caso el autor, sino también al lector que se imbuje síquicamente de las sensaciones y obsesiones del escritor o de las sublimadas letras que forman su destino en una transmisión indirecta (o directa para el perito lector) de todo un acervo intestinal.

Psicobiografiar un autor es sacar implícitamente todos los percances por los cuales pudo pasar desde la puericia hasta la adolescencia; esto está lejos de significar que nos decantamos por un retrato afeado y envilecido por traumatismos y complejos; el propósito no es demostrar mentalmente una serie de psicoenfermedades o de coerciones afectivas arrastradas por la personalidad escritora sino acercarnos inteligentemente de la dimensión endógena que se refleja en la obra; el psicobiógrafo no tiene el objetivo de envilecer a su sujeto sino de desmenuzarlo con total objetividad para que, autor y texto, gocen de una mejor interpretación.

Puede ser el resultado de la psicobiografía un estruendoso éxito como puede ser un estrepitoso fracaso; la precisión milimétrica con la cual se ha de llevar dicha labor es el punto neurálgico con el fin de eludir unas complicaciones hermenéuticas en el momento de intervenir fatídicamente en el cuerpo psicobiografiado.

---

<sup>23</sup> Volkmar, C. (1993): *La (dénégation) comme support de lecture ou a quelle tentation est soumise l'approche psychanalytique du texte littéraire*. En: *Négation, dénégation*. Actes du colloque du Centre spécialisé de recherche en linguistique étrangère. Presses Universitaires Franches-Comptés: Besançon, pp. 73-74. Trad personal: La interrogación psicoanalítica de los enlaces que existirían entre la obra literaria y su autor, ha buscado, mucho tiempo, a hacerse cargo de esta lógica "subyacente", el silencio del autor en el texto literario, la emoción y la inspiración poética, ligados al acto, poético, ligados al acto creador: es decir la carga psicoaffective que ha presidido-aparentemente- a la concepción de la obra, en las palabras y más allá de las palabras del texto.

El ejercicio psicobiográfico es una primorosa pincelada psíquica pulimentada por una polícroma paleta personalística: el resultado es un lienzo que se sigue estilando donde se sublima un mejunje de peripecias resaltadas inconcienciadamente para aprehender de un modo cabal una personificación de la obra.

### **3.2. Psicocrítica**

El enfoque psicobiográfico se centra en grandes medidas sobre el hombre y el influjo de su sociedad lo que aveza dejar inconscientes secuelas en la obra según los secuaces de esta teoría. En contraposición, el punto de partida del enfoque psicocrítico es la obra misma obviando mayoritariamente su escritor lo que no veda que sean anverso y reverso.

Una obra psicobiografiada y psicocriticada dísticamente es cercarla de una manera óptima por la riqueza interpretativa que se desencadenaría a sabiendas que se van a adjuntar al mismo tiempo la faceta psicobiográfica, responsable de un estudio biográfico a partir de las vivencias del autor, y el enfoque psicocrítico que se interesa concretamente a la obra misma lo que hace la fuerza exegética de la crítica psicoanalítica.

El texto es una superficie salpicada por saberes superpuestos; una jerarquización de sustratos dentro de estratos y estamentos como si fuera una capa geológica, diría Lacan, que subsume sucesivamente unas cuantas hasta llegar al núcleo. Esto permite al (psico)analista adentrarse órficamente en las léxicas vicisitudes hasta llegar al tártaro textual para elucidar estratigráficamente los tiznados fósiles del inconsciente: una metáfora que explica las pretensiones psicocríticas de cara a la obra literaria.

Contraoponer la obra literaria a un texto geológico es asegurarse que en una misma capa *textónica*, es decir, en un mismo párrafo constituido de una fraseológica superficie, se pueda imbricar una taxonomía de significados en una analógica comparación con las telúricas capas tectónicas, lo que hace un hermenéutico embrollo en el momento de inquirir a la psicogénesis textual.

Esta superposición descrita anteriormente es basilar para entender a la psicocrítica de Charles Mauron que pretende hurgar en las sedimentaciones y fluctuaciones que sobrevienen en el texto y que permiten sondear al inconsciente del escritor a partir del relato consciente, en otras palabras; el crítico francés propone hacer *textónicamente* una recopilación variada de los substratos inconscientes del autor que se explayan a lo largo de los distintos capítulos o lo que vendría a ser una subestratificación resaltada para pasar del inconsciente personástico al consciente literario.

En rigor, Mauron incurre pertinentemente en una psicocrítica que interconectaría reticulares idearios o una estudiada asociación de los distintos sedimentos involuntarios que se diseminan en el texto; esto recaba, a priori, agrupar, en una imantación sicoléxica, los somáticos estratos de la obra, y, por lo tanto, poder pasar ordenadamente de un intangible fuero interno a un materializado producto literario.

El concepto psicocrítico del inconsciente y que aflora en las obras literarias es neurálgico para desmenuzar la obra. Lejos de lo neurótico y biográfico, el método tiene como meta auxiliarnos a completar nuestra comprensión; la psicocrítica no contempla estudiar las enfermedades, trastornos del autor o cómo influirían en el proceso de la redacción ni da una desmedida importancia a la faceta autobiográfica sino se limita esencialmente al mensaje transmitido y su enriquecimiento gracias a las psicoanalíticas aportaciones del método.

Charles Mauron siguió una metodología inherente a su propia formación científica imbuida de un psicoanálisis freudiano de primera calidad vertiéndolo en un molde ornamentado de empíricas letras; aplica un científicismo literario enfocando metodológicamente la psicocrítica a una miscelánea textual y entablando el proceso analítico con una superposición de los textos o lo que vendría a ser una lectura de las obras completas de un escritor dado: una lectura reticular que suele dejar entre sus mallas fallos subconscientes bajo forma de una iteración léxica. Estas palabras obsesivas, resultado de unos rescoldos sedimentados por el autor, renacen cíclicamente para formar su “mito personal” y como colofón operativo se procede a la comprobación biográfica entre vida endógena y exógena:

La méthode préconise la superposition des œuvres par une lecture globale. Celle-ci consiste à mettre en évidence des relations ou des traits structurels récurrents qu'un examen distinct ne peut faire apparaître. Des réseaux de figures et des situations dramatiques dessinent l'image d'un mythe personnel [...] la dernière opération procède à une comparaison entre le portrait psychique établi et la personnalité consciente de l'auteur déduite de sa biographie.<sup>24</sup>

La primera etapa, por lo mismo, consiste en segmentar las diferentes obras de un escritor dado, siempre y cuando hayan sido leídas detalladamente para inquirir obsesiones comunes; obsesiones en el sentido extenso de la palabra, abarcando los distintos vocablos que un escritor utiliza muchas veces o una temática recurrente que tuvo que dejar estigmas al propio autor, tal como hizo el propio Mauron con un par de poemas de Mallarmé al superponerlos vivamente en una intentona de pigmentar las apagadas palabras del inconsciente.

Con este tipo de ejercicios, la primera etapa pretende hurgar horizontalmente en la producción literaria; calibrar el grado de ligazón afectiva que mantienen autor y obra, aplanar divergencias estilísticas y armonizarlas en un conjunto genésico; alisar alistando el suelo textual desprovisto de escabrosidades interpretativas para poder entablar el proceso de la excavación textual.

La “excavación textual” se hace al son de la “pala-palabra”: arbolar nuevamente el texto psíquico pavimentado por el autor y colocar constructiva y contrastivamente las pilastras oracionales, vocablo a vocablo, ladrillo a ladrillo con el fin de proyectar y esquematizar una psicomaueta literaria asentada a base de argamasadas lecturas.

La lectura iterativa e interlineal abastece al investigador de una retahíla de palabras que resurgen más que otros; ese proceso coadyuva a descubrir lo que hizo presión sobre el escritor para que coloque tal vocablo u otro hasta el punto en que el lector mismo pueda continuar lúdicamente el diversificado “damerograma” propuesto por el autor y prepararse

---

<sup>24</sup> Troh-Gueyes, L. (2005): *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes*. Tesis doctoral. Universidad de París XII Valle del Marne y Cocody-Abiyán: París, p. 14. Trad personal: El método preconiza la superposición de las obras con una lectura global. Ésta consiste en poner en evidencia unas relaciones o rasgos estructurales recurrentes que un examen distinto no puede hacer que aparezcan. Redes de figuras y de situaciones dramáticas dibujan la imagen de un mito personal [...] la última operación procede a una comparación entre el retrato psíquico establecido y la personalidad consciente del autor deducida de su biografía.

para una pertinente selección de palabras más exhaustiva con el fin de resolver el *sicosudoku*<sup>25</sup> literario.

Seleccionar la sarta de vocablos recurrentes sirve para agruparlos y etiquetarlos con unificados nombres según la temática que traten en una segunda etapa que representa la caza de las “metáforas obsesivas” y que consisten en el multitudinario uso de nombres, adjetivos o tópicos que propenden a repetirse de una manera llamativa; pueden ser también sensaciones, percepciones, o hasta premisas que pueblan los rincones de la obra, unas reiteraciones que no tienen que ser forzosamente de cariz consciente.

De la obra en general al resumen en particular, y de la verborragia sincopada a la elección de las metonimias insistentes. Analizar las metáforas obsesivas es una garantía anhelada de promover el entendimiento ambiguo de una síquica sintaxis que se forma entre los monomaniacos sintagmas del escritor con ganas de aglutinarse congruentemente al creador y a su obra; es depurar el texto y empezar a entender las primicias exhalaciones ingeniosas que hacen la maestría de una obra; es abogar por una docilidad textual que permite llegar a buen puerto interpretativo después de rizar el rizo obsesionador que se propagó por los confines del texto.

Después de las metáforas obsesivas viene la inquisición del mito que se manifiesta latentemente a tenor de la actividad intestinal de cada persona. Las insistentes metáforas, en esta tercera etapa, padecen una mitológica metástasis ya que, parafraseando a Jung, cualquier mito es inherentemente relacionado a una inconsciencia simbólica y por consiguiente requiere entenderlo de una forma psicológica; cada escritor es el espejo de una alambicada personalidad que se ha nutrido de un entorno, de lecturas y de circunstancias que, mezclando los precedentes elementos, resultan ser un mito personal, un *yo* no como *él*: un ego como nadie.

A este nivel psicológico, la psicocrítica ambiciona reanimar el *ego profundus* del escritor; los fragmentos forman textuales urnas cinerarias y encierran tácitamente la psíquica pavesa autoral que, al desempolvar las exánimes metáforas obsesivas, revolotean

---

<sup>25</sup> Me refiero a la tarea de sobreponer una idea sobre otra, una oración debajo de otra para armar a la lógica textual que es un conjunto de léxicos-cables enmarañados dentro de la corteza cerebral como si fuera un sudoku psicológico que el autor tiene que desenmarañar para sacar, en limpio, a su texto.

por la obra bajo forma de un “mito personal”: una fantasmagórica *hantise* biográfica que resurge espectralmente entre los rincones de su obra.

El mito es una incorpórea substancia que convive con el escritor; una aura inconsciente que atormenta las vicisitudes del autor en el momento de redactar con lo cual oprime al consciente. La tricotomía mito, inconsciente y consciente es el resultado de una denodada investigación y una profunda selección de vocablos, metáforas, juegos de palabras, aparentes sin sentidos y contradicciones formales. El mito es un catalizador que dirige el orden cartesiano del texto unido a la ilógica propagación subconsciente dejando aflorar una mitificación personal basada en una mistificación literaria.

Para adoptar del todo esta mitificación personal proponemos dar un ejemplo. Después de una superposición de tres sonetos de Mallarmé, fueron estudiadas las diferentes redes asociativas que existen entre el tríptico y fueron resaltadas unas cuantas palabras (metáfora obsesiva) a saber vocablos como “grandeza”, “muerte”, “risa”, “triumfo”, “combate”, que ayudarán a certificar las diferentes redes asociativas que tratan del inconsciente y enlazarlos directamente con el mito personal existente dentro de la tricotomía poética:

Estas asociaciones constituyen, en la cadena analítica, el primer eslabón que nos va a conducir poco a poco a la personalidad inconsciente del escritor, a relaciones más amplias y complejas de figuras dramáticas susceptibles de configurar aquel mito personal; mito que será interpretado como fruto o expresión imaginaria de la personalidad del escritor.<sup>26</sup>

Cada escritor tiene un mito personal, pero no cualquier escritor pasa a la posteridad; va a depender, claro está, del ingenio subyacente y sublimado; en el modo de coordinar psiquis y léxico. Esta “personalidad del escritor” es colofón y cuarta etapa del análisis psicocrítico que procura ser una cima comprobatoria permitiendo confirmar o infirmar los antecedentes escalones de modo que se hace un contraste entre la psicolectura y la biografía del autor.

---

<sup>26</sup> Guy Merlin, N. T. (2008): *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca: Salamanca, p. 55.

Una vez terminado el análisis de las diferentes etapas, se ha de comprobar a posteriori si los resultados obtenidos fueron positivos o negativos según la verdadera biografía que escribieron distintos especialistas en la materia; se pasa del texto a la persona para hacer hincapié sobre la calidad o el momento vital que influyeron psicológicamente a realizar un potencial escondido, y se corrobora la bilateralidad sensitiva que emana de la obra a saber el texto y su estrecha relación con el autor, lo que permite una mejor comprensión de los implícitos subsuelos de la obra.

El método psicocrítico cree firmemente que se pueden sonsacar embozados elementos biográficos entre los enmarañados párrafos de la obra literaria; utiliza el psicoanálisis justamente para relacionar peripecias vitales junto a la iluminación literaria. Si la psicocrítica coincide con la biografía eso significaría que llegamos inclusive a remontar desde la obra hasta su creador haciendo de la literatura una exobiografía que explicaría exegéticamente los léxicos amordazamientos psicobiográficos.

El escritor proyecta en su obra elementos sustraídos de su vida cotidiana; tal exteriorización se hace de una manera graduada e indefinida por las adendas irreales que dificultan ver un fehaciente retrato biográfico dentro del texto. Mauron señala el peligro de forzar premeditadamente unos rasgos vitales que no presentan ninguna relación con el autor, por eso, la consabida biografía del autor no ha de influir negativamente en el investigador antes de empezar el trabajo y, de paso, limitarse a hacer de la actividad biográfica una mera etapa de comprobación analítica.

Seguir compasadamente las etapas de la psicocrítica nos mitiga la ardua labor de remontar a instancias síquicas del escritor, analizarlas y colindarlas jerárquicamente, cosa que permite ver la trastienda del proceso creativo, a sabiendas, que hay muchas teorías sobre los elementos engendradores de la creatividad literaria, que, según Mauron, tiene una estrecha relación con el inconsciente y es, por lo cual, el primer responsable de encender la chiribita creativa que se cristaliza en adamantina obra literaria.

El autor, a pesar de entrar en un trabajo de constante coerción de su inconsciente, pierde el control de las cosas dichas sin querer decirlas; el inconsciente se filtra a través de los resquicios textuales y eso permite apuntalar la estructura consciente de la obra

entremezclándose unitivamente en un rasgo pertinente que hace la monolítica solidez del estilo utilizado y una coherencia que enmascara cualquier desorden en la personalidad.

El escritor se distingue literariamente por su peculiaridad estilística. Es, en este sentido, donde se puede manifestar el potente inconsciente del autor que enchufa la porosidad de los tropos y los retroalimenta de sí mismo en un síquico circuito apto a alumbrar mitos y dramas, lo que enrosca a los recursos estilísticos en léxicas “guirnaldas” del inconsciente.

La crítica tradicional no ha tomado en cuenta al inconsciente como criterio con tal de analizar cualquier obra literaria por haber rechazado taxativamente cualquier relación de la pluma con criterios endógenos. En contraposición, la psicocrítica sí que lo incluye para pasar de una tradicional relación bipolar, es decir, de autor y su ambiente, a una triádica correlación constituida de ambiente, inconsciente y autor, lo que pone el objetivo punto aclarador del científicismo en la obra literaria.

Sopesar el medio en el cual vive un autor es supeditarlo a una presión recibida constantemente y en la cual el escritor canaliza sus energías de redacción huyendo de la prisión autobiográfica en busca de una válvula de escape; un remanso de paz donde realizaría sus descabelladas fantasías; por eso, el entorno influye enormemente en la personalidad del escritor y de paso en su creación que a su vez es ligada al inconsciente (entorno interior), lo que denomina Mauron “le moi créateur” o la vocación:

Aux environs de la puberté, d'ordinaire-quelquefois bien auparavant-une formation psychique distincte semble s'élaborer [...] c'est le phénomène de la « vocation » [...] l'artiste ressent la nécessité d'une descente aux enfers pour établir un contact avec la réalité intérieure, donc très probablement avec quelque conflit.<sup>27</sup>

El artista, mediante unos factores impulsadores, cambia de comportamiento síquico y es en aquel momento donde tiene que resolver inexpugnablemente su dilema de vocación; esta última, es fruto de un objeto interno que lo aqueja y que lo llama

---

<sup>27</sup> Mauron, C. (2002): *Le théâtre de Giraudoux: étude psychocritique*. Paris: L'Harmattan, p. 17. Trad propia: Alrededor de la pubertad, habitualmente-a veces mucho antes-una distinta formación síquica parece elaborarse [...] es el fenómeno de la “vocación” [...] el artista siente la necesidad de un descenso a los infiernos para establecer un contacto con la realidad interior, y por lo tanto muy probablemente con algunos conflictos.



insistentemente en aras de satisfacer una realidad intestinal que, como todas las cosas difíciles, tiene un precio que pagar: el de no entrar en un sempiterno conflicto con sus llamativas instancias psíquicas.

Mauron pues aboga, a través de una sicoanalítica catábasis, por una cristalización del inconsciente que se licueface yóicamente a son del sol psicocrítico en un crisol literario que se termina gasificando disipadamente en una anátesis psicobiográfica dentro de la obra.

Esto quiere decir que la psicocrítica, como método científico de crítica, complementa inversamente a las nociones psicobiográficas; la primera, parte de la obra inquiriendo, por doquier, el asentamiento de un inconsciente “yo mítico” que tornasola rayos biográficos, mientras que la segunda toma por punto de partida a la biografía para desembocar conscientemente en una global interpretación del texto, lo que las hace disparejas en sus respectivos sistemas de análisis.

En resumidas cuentas, es, por lo mismo, la psicocrítica un modelo de crítica parcial por dedicarse única y exclusivamente al inconsciente de la obra científica porque recorre a las sicoanalíticos conceptos freudianos y literarios por su aplicabilidad en un corpus literario.

La crítica literaria psicoanalítica escarbó profundamente en las personísticas facetas del escritor, concretamente en su inconsciente en aras de interactuar entre letra y psique, poder acopiarse a otros enfoques críticos y mejorar el entendimiento de cualquier obra literaria.

## **.Conclusión**

A lo largo de estas páginas, hemos echado puentes entre la letra y la psique a sabiendas que los autores no sólo se dejan la piel en sus redacciones sino dejan también la hiel de sus corazones. La teoría literaria psicoanalítica y los postulados freudianos nos servirán de irrompible cordón umbilical hasta el final de la tesis. Hemos radiografiado,

asimismo, la crítica literaria psicoanalítica necesitando única y exclusivamente a dos tomografías, a saber, los enfoques psicobiográficos y psicocríticos con tal de elucidar a la sombría simbología, especialmente, y como veremos en el segundo capítulo, a la zoosimbología.



# Segundo capítulo: zoosimbológica lorcanimalia

Divina noche en que amor me besó. / Los senderos  
eran de claveles. / Campo de luna en tono menor. / Yo era  
tímida oveja del Señor / en rosado camino de laureles.

Federico García Lorca

Ahora que yo no estoy preso en las rocas...pero, en  
vez de águila, un búho me roe el corazón.

Federico García Lorca

Pido a la divina Madre de Dios, / Reina celeste de  
todo lo creado, / me dé la pura luz de los animalitos, / que  
tienen una sola letra en su vocabulario, animales sin alma,  
simples formas, / lejos de la despreciable sabiduría del gato, /  
lejos de la profundidad ficticia de los búhos, / lejos de la  
escultórica sapiencia del caballo, / criaturas que aman sin ojos,  
/ con un solo sentido de infinito ondulado / y que se agrupan en  
grandes montones.

Federico García Lorca

## **.Introducción**

La hermética simbología dificulta una diáfana lectura del texto. El literato puede recurrir a una disparidad simbólica echando mano de arquetipos cerúleos, terráqueos y otros animalísticos. Estos últimos son el objeto de nuestro análisis en este segundo capítulo. Por una parte, empezamos tratando a la zoosimbología literaria, pasando por cuentos y fábulas y desembocando en los paradigmas de la literatura zoosimbológica. Por otra parte, detectamos esta misma zoosimbología en la juvenilia de Federico García Lorca o lo que denominamos la “lorcanimalia” a fin de desgranar al “bicho” granadino.

### **1. Hacia una literatura zoosimbólica**

Es de lo más consustancial circundar los jalonamientos de la teoría literaria a una crítica que iría en consonancia con ella. En este sentido, abogamos por el psicologismo literario, concretamente, su sicoanalítica manera de rastrear, restituir la relación que une el

autor a su obra a través de un material psicobiográfico inherente o de otro psicocrítico que se adapta a la textualidad de la creación literaria con el fin de asentar objetivos interpretativos.

Investigar la obra a través de su creador o un escritor a través de sus libros es una interacción que podría ser interesante si se llega a dar en la diana de la complicidad que los caracteriza; cada autor goza de un abanico de temáticas elegidas en correlación con los estímulos de la inspiración, entre estos temas, hay unos cuantos que son recurrentes, itinerantes, hasta obsesivos por un factor extraliterario que los acucia y, por lo tanto, achucha al poeta a verterlo en un puñado de versos en aras de (re)conciliarse con un inconsciente atormentador. El tema, pues, es la meta de las distintas disquisiciones para sopesar el ingenio intestino, que termina surgiendo, de una obra literaria. A continuación y a lo largo de todo el capítulo, trataremos a escritores que hacen vívidamente de sus textos un cementerio literario en el cual fenecen antes de fallecer. Mentaremos a otros que se niegan a ser felices y se obstinan a pintar obsidianamente sus hialinos sentimientos y muchos resaltan retrospectivamente unos refulgidos reflejos del propio ego; sesgar una intertextualidad humana, pegar con verdes letras cuestionamientos existenciales, como es el caso del escritor de *Así que pasen cinco años*.

La obra literaria se compone de una suma de sintagmas que podrían resultar, desconociendo la interpretación querida, una especie de *script* informático que estaría en instancias de ser descodificado. Los autores pueblan al texto literario con claves que rezuman experiencias vividas anteriormente, sucesos que fueron una imperecedera impronta, eventos trágicos que derramaron el cáliz de la amargura sobre páginas sacrosantas.

Reconstruir las diferentes esquirlas de una partitura literaria es ser todo oídos a los otoñales vagidos de la infancia y poner en consonancia, y en crescendo, los altibajos biográficos que recaen en forma de broza simbólica sobre el pentagrama fólico y que el intérprete ha de desbrozar ritorneladamente con tal de dar con la tecla exegética y poder reformular consecuentemente escriturísticos tintineos.

El escritor dispone de una rica gama simbólica; un alfabeto sensitivo y sensorial donde puede entremezclar letra e imagen, inventar un nuevo alifato a golpe de neologismos

y cultismos, penetrar los distintos campos naturales, entre charcas y lodazales, para extraer el fuego de una lóbrega connotación, atravesar los siete mares para atizar el esplín de una pasión, lo que agiganta la tarea del intérprete, no sólo al enfocar hermenéuticamente a la simbología sino al insuflar sicobiográficamente un sentido a las palabras.

El autor, mediante la creación de unos peones simbólicos, es un rey que se enroca desplazándose por las variopintas casillas del *simbolero* que se apropia de distintos campos temáticos en una especie de luminotecnia mitológica, religiosa, hagiográfica, botánica y marítima entre una multifacética enumeración conceptual que engalana y complica al hermético texto literario lo que nos obliga a subsumirnos en las foscas entrañas de la fosa simbólica.

En este segundo capítulo, y después de presentar a la crítica psicoanalítica que nos servirá de método científico en aras de iluminar a nuestra parte práctica, pretendemos resaltar un aspecto consustancial de la juvenil proyección del poeta dramaturgo granadino Federico García Lorca: el de la zoología simbólica. Este rasgo es uno de los alfiles inherentes a los arcos de herradura que alhajan a su obra. Estos conceptos animalísticos encierran una glauca simbología que remite indudablemente a la puericia poética.

Lorca es un poeta y dramaturgo de un inconmensurable mundo endógeno sublimado por unos estigmas biográficos que cauterizaron su extensa obra literaria; una poesía donde se denota el irreductible ansia de vivir que, para él, es el morir; o su teatro de abrirse las venas. Su etapa juvenil se caracterizó por una crisis existencial y personal donde se buscaba incesantemente; sus diferentes influencias románticas le dejaron adoptar una multifacética simbología, entre otras, religiosa, astral, floral y animal; esta última se destaca como un enmascaramiento aditivo a las yoicas concupiscencias carnales y a los hostigamientos espirituales que se entremezclaban y se manifestaban arremetedoramente en su juventud.

Entonces tenemos animalia y juventud. Muchos animales se abrevaron en Fuente Vaqueros, pueblo que vio el nacimiento de Federico. Fuentes biográficas atestiguan el cariño y el afecto que les prodigaba. Miraba durante horas cómo pasaba un batallón de hormigas sin aburrirse, y escuchaba las melodías impartidas por grillos y cigarras. Este ambiente campestre en el que vivió se repercutió inequívocamente en su obra, dejando

paso a una variopinta simbología de antropomorfismo literario o *lorcanimalidad*; en otras palabras, animales como portavoz del poeta donde siseos y gorjeos suenan a sureño acento granadino.

En cuanto a la juventud, es la etapa humana que consolida una pueril y desbordada imaginación en la cual Lorca se rememora noches cuentísticas, y moralejas fabulísticas en un patrimonio que se transmite de padre a hijo y una paremia que hace al andaluz dicharachero; unos condicionantes que atizan la desbocada fantasía de Federico y que la unce sublimemente a una animalia que relincha veracidad y quimera en un encabalgamiento que recrea un entorno lleno de siemprevivas y madre selvas, un ruiseñor que calla y una fuente que canta: heme aquí la juvenilia de un poeta.

Entre los diferentes campos simbólicos que ornamentan los entintados jardines literarios: el símbolo animalístico. Desde tiempos inmemoriales, el Hombre saca inmenso provecho del animal y todo lo que le entronca ligadamente con fiera y fauna. La creación de una bioliteratura endulza y amansa al proceso de la lectura y lo reduce a un encuadre cuasi infantil con la aparición de animales y bichos, aves e insectos en un telón de fondo que husmea a lirios y crisantemos dando, por lo tanto, a los paisajes poéticos unas pictóricas pinceladas; la poesía como lucero de brochazos efrásticos o *ut pictura poeisis* (como la pintura, la poesía) que diría Homero.

El hombre convivió, a través de los siglos, con los animales; los analizó detenidamente para que mejore su modo de vida. A unos intentó domesticar y con otros tuvo que luchar, de ahí, la lógica división de animales en buenos y malos dependiendo del grado de sumisión al hombre. Esta faceta bipolar fue también calcada por la literatura, sobre todo en lo que es la literatura infantil; nunca serán iguales fidelidad del perro y venenosidad de la sierpe o intelectualidad del búho y bandolerismo del zorro lo que corrobora la animalística simbología en el ánimo pueril.

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano saca un enorme provecho de la fauna; sea curtiendo la piel para vestirse, ordeñando las urbes para sustentarse o utilizando el animal para desplazarse. Tanta es su importancia que hasta forma parte de su lenguaje diario en una serie de oraciones y locuciones que se profieren adquiriendo un rasgo

animalístico en consonancia con lo que se quiera expresar; si es locura se dice “más loco que una cabra” y si es valor se dice “más valiente que un león”.

Por añadidura, se hicieron una serie de analogías que retratan un antropomorfismo alegórico que suele abrir las puertas a un campo peyorativo y despreciativo de frases hechas; asimilar un defecto humano con una característica animal, un rasgo zoomorfo que no forzosamente es propio a la bestia sino es obra de la imaginación del hombre en el momento de tildar a otro de cualquier abyección o vileza, con lo cual, se pasa del mundo bípedo a otro cuadrúpedo.

Sería demasiado atrevido hablar de una teoría literaria animalística donde se propondría, jerárquicamente o por grupos, a las diferentes categorías del mundo animal en la literatura y repartirlas como sujetos de estudio e investigación con tal de ayudar a la crítica y desgajar la simbología inmanente a cada animal, aparte de los rasgos comúnmente conocidos y que pasaron a formar parte del refranero popular; ejemplos como lo del lobo ladino y del perro fiel.

Los personajes animalísticos desempeñan un papel de catalizador afectivo e imaginario en el niño que recorre, a gatas, el vasto mundo literario; se hace un arbitrario símil entre ser humano y animal por las diferentes facetas que pueden compartir entrambos y por el hecho de que se parte de una alegoría simbólica y se desemboca en una moraleja estética y real que sirve como fundamento ético a un grupo étnico dado lo que extiende el repertorio de los cuentos, fábulas y apólogos, máxime de las reticulares interrelaciones que hace el lector desunidamente entre un imaginado intramundo animalístico y un verdadero mundo real.

Varios animales pasaron a la gloria literaria gracias al protagonismo conferido por sus diversificados escritores; la heroicidad de unos y otros es proporcionada por la hazaña cumplida; Moby Dick la enorme ballena de Melville, el Lobo de Caperucita, el Cuervo de Edgar Allan Poe, el Platero de Juan Ramón Jiménez y el Rocinante de Miguel de Cervantes, todos esos animales, de diferentes simbologías, ornamentaron los diferentes géneros literarios y dieron fama a sus diferentes escritores por el valor intrínseco que despegaba cada cual, amén de la descomunal capacidad de enajenarse y meterse en la piel de



otro, en este caso, dominar ingeniosamente rasgos animalísticos y enaltecerlos para que sean dignos de la creatividad y creación literaria.

El autor bosqueja, en una futurible proyección de los acontecimientos, la manera propicia que se encuadra con las precisas metas del relato; la pluralidad de los personajes y los movimientos que se permitirán para representar la trama del escritor son la clave para que, este último, escoja la profundidad o la superficialidad de sus protagonistas. Inventar unos personajes para un cuento infantil no es como hacerlo en una novela policíaca; la primera tiene que encuadrar el ambiente pubescente y que el elemento quimérico salga redondo en su parsimonioso acercamiento al mundo infantil, mientras que el segundo está supeditado a unos personajes que requieren un ahondamiento psicológico inherente a una trama detectivesca llena de enredos y pistas borradas cuyo protagonista principal es dotado de una capacidad portentosa en el momento de elucubrar, escalar escabrosos montes de cuestionamientos para esclarecer inmaculadamente un rompecabezas que se anunciaba irresoluble.

Vemos entonces la parte crítica del personaje que crea y recrea, pone y compone, borra y corrobora unos postulados al principio que, al final, toman una inflexión copernicana al deshilar la enmarañada trama simbólica o al desenmascarar a las personásticas facetas de cada personaje. De la misma manera, abogar por animales como protagonistas de una obra literaria es privilegiar una prodigalidad de enmascaramientos que ligan, directa o indirectamente, la creación al creador.

## **2. ¿Qué es la zoosimbología literaria?**

La fábula es uno de los géneros literarios que alaba la virtud y vilipendia lo abyecto de modo que el fabulista, contando las peripecias entre dos animales o una serie de insectos retoma los vicios de la abúlica sociedad e intenta erradicarlos en un desenlace lleno de moraleja y en el cual la animalística artimaña suele tener un efecto bumerán ya que el mismo animal cae en su propio señuelo.

Los animales fabulosos suelen tomar una monocorde simbología que se ha ido apuntalando a través de las diferentes generaciones de escritores; unas características que le fueron adscritas al animal empíricamente sincopando en la más destacada sus distintas dotes: la hormiga es símbolo de denodado trabajo, la cigarra es “borracha de luz”. El pollino es el arquetipo de la estulticia y la tortuga es símbolo de lentitud y de cachaza.

Las fábulas de Esopo o de La Fontaine perpetúan una tradición secular que tiene por corolario una didascalía del pueblo; los fabulistas creían en un tipo de “antropomorfismo deontológico”, en otras palabras, el energúmeno es una concatenación de rasgos y cualidades que comparte con los animales y solo ha de elegir a los más éticos para que sean un elixir contra venenosos serpenteos y ponzoñosos culebreos.

Cuentistas y fabulistas interconectan literariamente gracias a zoosímbolos diseminados por los cuatro costados de la obra; se escogen los animales o insectos protagonistas que van a representar a la virtud y en contraposición se ponen otros representantes de la vileza; la zoosimbología, por ende, es una antología de símbolos animalísticos que enmascaran cualidades personásticas aptas a ser interpretadas según el rasgo más peculiar del animal.

El zorro da al texto literario un toque de felinidad interpretativa y sagacidad exegética que, a gatas entre la situación *ab ovo* y la situación *in extremis* se desarrolla el zoosímbolo de la astucia y de la argucia que forma un personaje con cara legal y cruz llena de falacia y felonía lo que deja como finalidad a los animales contiguos permanentemente alerta y al mismo tiempo una zoosimbolización humana previniendo de la peligrosidad del hombre-zorro.

La poesía simbólica se enseñorea intertextualmente de esa fabulística faceta creando un reticular trasfondo zoosimbólico. El poeta, que dependiendo de la meta que tiene en la mente, teje ideario entelarañado en aras de entrometerse antropomórficamente dentro del proceso simbólico. Insectos y animales suelen ser pellejos atildados para cualquier escritor sea para resaltar sus cualidades o para lanzar una invectiva satírica.

El autor puede ser un pavo real por gallear desmesuradamente unos atributos literarios y alardearlos a troche y moche, como puede fustigar, de paso, a enviciadas

actitudes o embravecidos enemigos tildándolos de bellaquerías, para que entienda sinvergüenzamente el que se diera por señalado del dedo, en ese caso, de la aleta o de la pata.

Eso hace el novelista y dramaturgo gallego José María del Valle-Inclán en *La Corte de los milagros* al retratar a los galgos y cotorras de la corte isabelina, al animalizar y analizar hipócritamente a la aburguesada gazmoñería de la clase alta. Vemos, asimismo, una engolada fosforescencia léxica tipo “manflota” y “pepona” yuxtapuesta a una zoosimbología de ictérica socarronería satírica:

En las páginas finales se nos dice que “La Católica Majestad [...] tenía esa expresión un poco manflota, de una pepona de ocho cuartos”, comprendemos entonces que los símiles zoológicos se insertan en *La Corte de los milagros* [...] No es por ello sorprendente que los cortesanos tengan “gestos de cotorra disecada”, “bigotes de pavo”, “manos de foca”, “ojos de mochuelo”, “bucheo de palomo”, “ojos saltantes de rana”, o “tabas secas de galgo verdino”.<sup>1</sup>

### 3. Arquetipos de la zoosimbología literaria

El animal como máscara es un modo de desahogarse públicamente en un entorno *bon enfant* donde el lector tiende a interpretar a la animalia como un recurso más de puerilidad y por lo tanto no le da la importancia que verdaderamente se merece. El autor reparte enmascaramientos a golpe de simbologías aprovechando inteligentemente a los animalísticos rasgos que se asemejan al ser humano en general, y a los que lo autoretratan en particular, en un intento de compaginar género literario y encubrimiento biográfico o seguir acompasadamente un rítmico baile de disfraces y un simbólico desfile de animales en una yoica sintonía de fondo.

Rudyard Kipling, el premio nobel inglés, expresó con talento el antropomorfismo animal que reina por las algabas de su obra: *El libro de la selva*; en él insufla empíricamente una zoosimbología que indica, por doquier, a sus indias remembranzas (nacido en Bombay) que se pierden entre selváticas frondosidades y arborescentes

---

<sup>1</sup> Barcia Menso, E. Rasero Machacón, J. (1997-1998): “Los símiles zoológicos en La corte de los milagros”. Revista Cauce: n°20-21, p. 425. Para atinar con más reverberaciones de la esperpéntica zoosimbología valleinclanesca, consúltese al acendrado artículo de María Lourdes Bueno Pérez (1995): “Etopeya de los Montenegro, de las “comedias bárbaras”, a través de la simbología animal. Revista Anuario de Estudios Filológicos: n°18, pp. 45-64.

angolanes. Se hace indiscutible la celebridad de la pantera negra Bagheera, el oso Baloo o del tigre Shere Khan que junto a Mowgli son zoosímbolos de unas lecciones portadoras de una moral instintiva; si; hasta el protagonista humano es educado por animales, en un zoosimbólico papel civilizador de la animalia que, a veces, y por puro instinto, amaestra al ser humano: por algo la llaman “madre” naturaleza.

Las fábulas parten del mismo concepto de ocultamiento personástico, sobre todo en tiempos donde fabular rimaba consonánticamente con fustigar, y por ello, las inquietudes del animal se vestían de animal para salir de la cueva del vituperio. A sabiendas que la fábula echa mano de un extenso repertorio de zoonimia, el fabulista, en consonancia con la causa que estaría defendiendo, escoge el grupúsculo de animales o a veces basta con uno, e insufla un aire humanoide a la principiante e inanimada escena con que se hace pasar un mensaje didáctico como en las fábulas de Esopo o de La Fontaine, o se vilipendia fabulosa y fabulísticamente a un contrincante en unas intensas disputas como las que mantuvieron Félix María Samaniego y Tomás de Iriarte.

Con el transcurso del tiempo, como la ciencia iba mejorando, la animalia, en la fábula, iba floreciendo a tenor de la inteligencia del mismo fabulista. Los animales fueron dotados de un coeficiente intelectual poniendo en solfa las falsas promesas de los gobernadores y el recurrente empobrecimiento al pueblo dentro de lo que se llamaba en España “la fábula política”.

La fábula tiene unas metas moralizadoras mientras que la política se limita a la denuncia. En este sentido, el animal pasa a ser un símbolo-sátira que denuncia cómicamente a la clase que manda, con el permanente riesgo de censura y vituperio que acechan al literato. Uno de los ejemplos que se pueden destacar es la fabulización de la histórica invasión francesa del 1808 en la cual la zoosimbología pasa a ser local a ajena; dicho de otro modo, el escarnio pasa de las clases dirigentes a los rivales franceses en una dualidad heráldica que rebaja al “águila” del escudo francés frente al león de los españoles. La guerra literaria desterró el hacha del zoosímbolo vejatorio en contra de las tropas francesas tildadas de “ratones” y a Napoleón (Napoladrón) de zorra, raposo y lobo mientras que Fernando VII era un león y su válido (Godoy) un milano al acecho de las riquezas del rey. Se nota, entonces, la evolución exponencial de la fábula en temas y metas ya que:

Si en la fábula anterior los personajes-animales o plantas- eran prototipos de vicios y virtudes, en ésta, los vicios y virtudes que caracterizan a determinado animal identifican determinada persona, concreta, conocida que los posee, adquiriendo así cada animal un valor de epíteto.<sup>2</sup>

Con la libertad conseguida por los países latinoamericanos y el sojuzgamiento de éstos bajo el yugo de los dictadores, aparecieron sibilinas insubordinaciones literarias mediante una fabulística creación textual: el género ideal para animalizar a personas sin ser fustigado ni fusilado. El guatemalteco Augusto Monterroso<sup>3</sup> fue uno de los destacados que cultivaron este arte, además del microrrelato, entre otros, el del *Dinosaurio* en una zoosimbolización política referente al déspota Jorge Ubico Castañeda<sup>4</sup> por su longevidad en el poder de su país. En este sentido, Augusto escribió *La oveja negra y demás fabulas*; un florilegio de animales que relatan sucintamente la sumisión de los guatemaltecos y la no emancipación con tal de mejorar la situación de la patria.

La oveja es el zoosímbolo del conciudadano guatemalteco que, inmolándose por la dictadura, se ve esculpido una estatua en su honor; lo que empuja el instinto gregario del rebaño a seguir para que se erija su propio monumento, una negrura de la piel que ha de despigmentarse con el fin de una eventual mejoría. En *La mosca que soñaba que era águila*, Augusto despliega su talento irónico en una invectiva contra la monotonía reacia al cambio positivo y a la fantasía divorciada de la realidad. La mosca es una zoosimbolización del ciudadano guatemalteco que revolotea por los quiméricos cielos de la indiferencia como si fuera una imponente águila en vez de contrarrestar a la alicorta compostura política y buscarse un augusto presidente para gobernar.

Las fábulas critican a la cincelada estructura de la ley del fuerte representada comúnmente en las diferentes jerarquizaciones animalísticas que obedecen a esta

---

<sup>2</sup> Freire López, A. M. (1988): "La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX". En: De la ilustración al romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850: Actas del Congreso: *Ideas y movimientos clandestinos*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, vol III p.315.

<sup>3</sup> Augusto Monterroso (1921-2003) fue un escritor hondureño y guatemalteco de adopción. Famoso por haber cultivado a la narrativa breve, concretamente, al microrrelato donde descuella por su cuento "El dinosaurio". Su obra es una mezcla de aforismos y apotegmas. En el año 2000, fue galardonado con el premio Príncipe de Asturias de las Letras.

<sup>4</sup> Jorge Ubico Castañeda (1878-1946) fue un político y militar guatemalteco. Presidente del país de 1931 a 1944. Fue el objeto de varias críticas por sus desubicadas decisiones y por sus castrenses y despóticas actitudes. Es el satirizado "Dinosaurio" de Monterroso y el "Dictadorzuelo" de Miguel Ángel Asturias en *Los ojos de los enterrados*.

irrevocable pauta de imponerse en detrimento del más débil, o que el inteligente deje en evidencia al tonto; unos tópicos que se reencarnan en la primitiva sociedad animal y que el fabulista, en una analogía abyectadora, envilece y ensalza al comportamiento modélico de los buenos ademanos y la justicia para todos: un pacífico orden que, debería reinar por el mismo rasero, entre seres humanos.

En la misma línea, los cuentos (el cuento tradicional) reproducen fantásticamente el universo fabulístico en un relato que está repleto de imaginación protagonizado por una serie de animales que se entrecruzan con seres humanos cuyo “colorín colorado” es consabido galliformemente por la felicidad. La animalia suele componer la mayoría de los personajes que representan el psicomundo idílico del cuentista en un entorno poblado de árboles y verdura.

Los cuentos representan un nidal y un alud de personajes animalísticos, sean ofidios, cánidos o lepidópteros. El cuentista, sobre todo si se quiere adargar detrás del anonimato, y se propone transmitir un oculto mensaje al pueblo o a su regente, enjaeza su obra con diferentes animales e insectos que compartirían característicamente unos jaecees humanoides mandando implícitamente un recado al interesado.

La simbiosis simbólica entre animal y ser humano no solo dota a la idea de una cáscara irracional sino la eleva a máscara intencional que disfraz a la realidad con aires de hilaridad, con ganas de ridiculizar sutilmente a la persona aludida y eso lo permite la condición vil de la bestia escogida esbozando rematadamente un retrato que roza una ficción burlesca en un intento de *onomatopeización* del género humano.

*Calila y Dimna* es el ejemplo por antonomasia de animales dotados de características humanas; una selva libresca que depara un conjunto de historias cuyos protagonistas son humanos en piel de animales donde el autor lanza a través de los diferentes entramados que hilvana una especie de máximas y una deontología ideal que tendría que ser el objetivo final de cada persona.

Después hubo el advenimiento de un alud de cuentistas famosos, entre ellos, el uruguayo Horacio Quiroga. Sus *Cuentos de la selva*, y por alusión al título de su admirado Rudyard Kipling, fueron su propia experiencia por las planicies vegetales donde planeaba

el riesgo de peligrosos animales. En la obra, el cuento *La guerra de los yacarés* es un ejemplo del incisivo y mordaz estilo de Quiroga donde dota a la animalia, en este caso, al yacaré, de un carácter perniciosamente amenazador con respecto al hombre en una zoosimbología deletérea y letal tal como la culebra o la abeja abogando por un frenético salvajismo ante la mansedumbre de la animalia propia al género cuentístico.

La peligrosidad de la zoonimia quiroguiana es el anverso de un reverso autobiográfico; una vida poblada de fracasos y tragedias; eso, refrenda su ideario consistente en la ecuanimidad de la naturaleza devastadora frente a la crueldad del hombre que propende a libar sus recursos; esta concepción dramática del mundo hace la virulencia de sus palabras y la simbología venenosa de su animalia, corroborando, así, la definición cortazariana del cuento que gana por *knock out* (noqueo). Los selváticos animales de Quiroga noquearon, y hasta emponzoñaron: murió bebiéndose un vaso de cianuro.

Hay escritores que, además de transmitir mensajes claros y directos, recurren a una verticalidad del vocablo; palabras que, a primera vista, no necesitan un auxilio permanente del diccionario sino, más bien, del propio diccionario del autor. En este sentido, la diversificada zoonimia repartida a lo largo del relato suele producir un efecto de mansedumbre interpretativa, sin embargo, la connotación zoosimbólica que desencadena es ambigua, obtusa e irrefrenable como la del tigre en la obra de Borges. El escritor bonaerense acuña félidamente su propia acepción poemática consistente en una atigrada infabilidad, o lo que sería un borgeano rugido sigiloso: «El tigre poético es el tercer, después del tigre “real”, y del tigre “de la memoria”, en el poema “El otro tigre”. Se trata del tigre que no es definitivo. El no dicho: “El otro tigre, el que no está en el verso.” »<sup>5</sup>

Vemos entonces que detrás de la aparente blandura animalística se esconde una indomeñable zoosimbología que el escritor mismo suele tramar marañosamente según su propia concepción de la vida, de las flores, de los astros y claro de los animales en los cuales intervienen los factores biográficos y sicoculturales, lo que hace de la interpretación una intrincada tarea, a no ser que se recojan zoosímbolos ya interpretados por el autor mismo en otras obras o divulgados en epistolarios y entrevistas para que el lector vaya

---

<sup>5</sup> Fine, R. Blaustein, D. (2012): *La fe en el universo literario de Jorge Luís Borges*. Hildesheim: OLMS, p.159.

tejiendo, con el filamento del autor, zoosimbólicas interpretaciones que cuadran con el significado global del entramado textual.

Una ilustración que se podría dar para entender los diferentes paradigmas y arquetipos de la zoosimbología es el cisne. Ladoo vanagloriosamente por el modernismo en la poesía rubendariana, esta ave, aparte de que evoque belleza y tristeza, goza con el poeta nicaragüense de un cariz problemático consistente en el cuello del anseriforme que coge la forma de un punto de interrogación como si fuera un “príncipe preguntón”, un enigmático emblema que acopia misterio a su intrínseco mito en una zoosimbología inherente al propio Darío.

Ahora apretémonos a respuntar nívicamente la blancura del cisne y la obsidiana tenebrosidad del cuervo. Edgar Allan Poe pasó a la posteridad por un poema titulado *The Raven*; las peripecias se presentan en un trasfondo nocturno, de una noche “platinoche” por la nevisca del mes de diciembre. En la casa, un estudiante atormentado por la muerte de su amada Leonor se despierta por un ruido que creó escuchar. Después de abrir la puerta y no dar con nadie, hace lo mismo con la persiana por la cual se precipita entrando un espeluznante cuervo. El joven, al oír sus graznidos, pensó que el pajarraco podía hablar y empezó a desahogarse contándole su amor por la inolvidable Leonor. No obstante, cada vez que el mancebo decía algo sobre ella, el cuervo se cebaba con él con un sentencioso “nunca más” que se repetía siempre todavía, corroborando a la veracidad apodíctica de la paremia: “cría cuervos y te sacarán los ojos”.

El poeta estadounidense se inspiró del cuervo Grip, el cuervo de Charles Dickens, para asentar los versos de su plumífero; la zoosimbología del pájaro es diversa en una misma connotación de graznido tiznado por su indeseable epifanía; es asimismo sinónimo de istmo entre seres humanos y animales como lo cuenta el génesis en el salmo siete de la historia de Noé al mandar un cuervo para comprobar si se secaron las aguas sobre la tierra.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> <http://labiblia.iglesia.net/libros/genesis.html#cap8> [Fecha de consulta: 16/01/2015]



La mitología griega alude a una cromática simbología como castigo de Apolo al cuervo que, al principio era de color blanco, y lo tiñó de maledicencia negra; un oscurantismo que se propaga a Roma ya que el mismo Poe, al poner el *cronos* en el último y níveo mes del año, apuntala la plutónica leyenda del cuervo como mensajero del lóbrego inframundo lo que para el estudiante, en un principio, zoosimbolizaba una córvida antropomorfización de unas palabras leonorianas, terminó siendo una atizada mortificación padecida por el protagonista estando en un mar de dudas, entre Mnemosine y Lete, entre recordar a su amada o olvidarla.

En rigor, muchos estudios psicobiográficos interconectaron la procelosa vida del escritor junto a sus personásticas creaciones que se diluyen y se sedimentan en un aguachirle patográfico de suerte que se diga que el Cuervo es el Poe-ta; una luciferina simbolización que agoreramente auguró su saturnino canto del cisne y escribiendo su propio paseriforme epitafio de maldición: un cuervo claramente protervo que diría Rubén Darío.

El animal en sus diferentes manifestaciones novelísticas insta al lectorado a profundizar en un más allá interpretativo y un más acá simbólico, a saber, la postura defendida por el escritor en términos recónditos. Jack London en sus elucubraciones literarias nos depara el paradigma de la zoosimbología realista, dotando al animal de un portento que iguala o supera al del hombre, que se aleja de la simbología fantástica inherente a la animalia. En su novela *Colmillo blanco*, protagonizada por un lobo (perro lobo) que se distinguía por su diente canino, pensaba que era de la misma raza que los perros, sin embargo, lo atacaron por ser distinto.

El lobo va a desarrollar una agresividad digna de seres humanos; se va a convertir en un símbolo de sangría humana; de la persona que no piensa antes de pasar al acto corroborando el *homo hómini lupus*<sup>7</sup> lo que denota una considerable connotación en la simbología del lobo de Jack London y el de Charles Perraut, por ejemplo, en una prueba de un mismo zoónimo con una dispar zoosimbología a sabiendas que el escritor californiano era un fervoroso defensor de los animales y se alzaba en contra de una esclavitud animalística a lo humanístico.

---

<sup>7</sup> Segura Munguía, S. Op. cit., p. 67.

La ingeniosidad del escritor puede permitirle pasar de una simple zoosimbolización a otra múltiple en conformidad con los diversos mensajes que quiera transmitir; George Orwell, con su pluma vanguardista y denunciadora, llegó a materializar una zoosociedad paralela a la humanoide en la cual describe satíricamente en su obra *Rebelión en la granja*, un conjunto de animales que se comportan como seres humanos en facetas insubordinadas e insurreccionales; es una alegoría de la rebelión de las socialistas masas contra la élite capitalista, dicho de otro modo; una áspera crítica al régimen soviético y a la entelequia que supone el socialismo estalinista.

Se pueden fustigar animalmente unas perniciosas doctrinas como hizo Orwell o bien, el cauteloso escritor no se arriesga en sátiras políticas aunque lo haga simbólicamente. El periodista británico, por los reportajes que permite la profesión, opta por una zoonimia correlacionada con características deleznable con tal de denunciar, con sorna, a las atrocidades acarreadas por ucases soviéticas.

El Cerdo mayor, verbigracia, es un mugriento zoosímbolo de Lenin por ser el principal impulsador del socialismo; otros animales como los perros, por analogía a los guardianes del ser humano, en este caso, al Cerdo mayor, representan a la policía que husmea sabuesamente a chivatos y a actitudes antiestajanovistas, mientras que el Burro (Benjamín en la obra) zoosimboliza a la *intelligentsia* rusa en un sarcástico contraste que mete en evidencia a Karl Marx, por ser el anticapitalista por antonomasia. Esta obra señala con notoriedad a paradigmas de zoopersonificación que obedecen a una paralela jerarquización simbólica que relaciona el retrato de un ser humano con una reverberación catártica al reflejar una característica animal despreciable.

La animalia se adjudicó una evolución simbólica a lo largo de los siglos y eso, como claramente se puede deducir, por una etiología puramente intelectual o por la humana cosmovisión desarrollada secuencialmente desde una venerada zoonimia inherente al terriomorfismo hasta la más reciente creación dotada de un psicobiografismo intestino que incumbe zoosimbólicamente al autor. Los bestiarios típicamente medievales, por ejemplo, desplegaron este miedo a animales míticamente endiosados, con fuertes connotaciones bíblicas, rindiéndoles culto hasta con sacrificios; códigos laminares que trataban a las bestias y a sus características dotadas de sus respectivas ilustraciones, el peligro del animal o los lugares que suele frecuentar.

El bestiario más antiguo es el *Physiologicus* griego y el más célebre *el Bestiario de Aberdeen*. Interesan sobremanera la unificada repartición de los animales y de su simbología; se dividen en tres categorías: los suidos y simios representan a la zoonimia de carácter negativo (cerdos y monos), la de zoosimbología positiva son los ovíparos en general y la última clase es la de los animales mitológicos que mezclan una creación puramente divina y creatividad de espejismo humano.

Hablando de espejismos, la esperpéntica cosmovisión de Jorge Luís Borges y de su maestrazgo mágico en el momento de convertir, como el rey de Midas, la ficción en aurífera realidad. En su libro escrito con Margarita Guerrero *Manual de zoología fantástica*, presenta una zoonimia de seres creados por la fantasía del hombre y que, a lo largo de los siglos, habitaron las sacrosantas conciencias del pueblo. La obra reproduce, tal un espejo, una animalia hecha de azogue divino y de cristal humano; vivir quijotesca en un mundo añejo, lleno de animales, en el cual el hombre reconstruye los mitológicos añicos de la imaginación; aves como el fénix, el basilisco o el alicanto (ave de la mitología chilena) son la recreación zoosimbólica de aves creadas por Dios y mitificada por el hombre teniendo miedo del quimérico suplemento humano que, de boca a oreja, pasó a formar parte del inconsciente colectivo, lo que clasifica a esas aves en la categoría de los zoodemiurgos.

La concepción animalística de la Grecia antigua, asimismo la de los romanos, era de cariz castigador de manera que la animalia proporcionaba un modo de escarmiento o de acercamiento que aprovechaban los dioses para con los seres humanos. *La Metamorfosis* de Ovidio es la obra representativa por antonomasia en la cual la zoosimbología animal se manifiesta zoomorfamente desempeñando un papel ilativo entre los distintos dioses y los diferentes hombres.

Acteón era un célebre cazador que vio a Artemisa desnuda cuando se bañaba, como tormento, la deidad lo transformó en un ciervo que fue devorado por sus perros; una triple pena consistente en la metamorfosis en animal, una muerte perruna y el cazador que termina siendo cazado. El mito de Prometeo también lleva una animalística aflicción; la del águila que le comía el hígado y cuando lo terminaba Zeus le hacía brotar otro, y así sisíficamente. Otra vertiente es la del animal como máscara de acercamiento como hizo el mismísimo Zeus transformándose en toro para ganarse a Europa, en águila para seducir a

Ganimedes y en Cisne para conquistar a Leda encarnando así una zoosimbología sexual a sabiendas que la animalia entenece al temperamento humano y lo fulmina: imperdible ocasión para que el rey del rayo pueda saciar holgadamente a sus deseos.

Otra de las más famosas metamorfosis es la que padece el mancebo Lucius en *asinus* (asno) durante sus quijotescas aventuras con tal de recobrar su fisionomía humana. Apuleyo en su libro de rasgo estudiadamente autobiográfico<sup>8</sup>, utiliza a una zoosimbología nigromántica ya que el joven protagonista quería descubrir taumatúrgicamente a los abracadabrantos efectos de la magia y de ahí su deseo de transformarse en un ave y cómo se equivocó al tomar a la errónea poción brindada por la sirvienta, se vio mutado en un pollino.

El autor, como auriga literario, guía castigadamente a la zoosimbología solípeda vertiéndola en un brebaje de alquimia verbal de suerte que Lucius, en su búsqueda de la luz divina en la nigromancia, fuera constreñido a transformarse bajando a un nivel infrahumano y teniendo que caminar cuadrúpedamente con el fin de conquistar la rosa de la ciencia y recuperar un aspecto humanoide.

Se perfilan las diferentes mutaciones animalísticas mencionadas por Ovidio en su libro como un antecedente decisivo en la imaginación y concebimiento de la obra de Franz Kafka titulada *La Metamorfosis*. Ambas producciones literarias difieren sustancialmente en la meta zoomorfa ya que la kafkiana es superrealista. Un joven de 23 años se levanta, un día, para trabajar y percibe inauditamente que se transformó en un insecto (una curiana según ciertas interpretaciones). La familia misma intenta adaptarse a la nueva vida del ortóptero mancebo, no obstante, padre y hermana, lo ven como un vulgar insecto desprovisto de su prístina alma humana precipitando, por lo mismo, su muerte; un óbice, por cierto, concelebrado por la parentela.

La zoosimbolización del insecto se puede hacer en distintos niveles, destáquense tres: prohibición de ser diferente, en este caso, una cucaracha; una desemejanza no entendida hasta en la misma familia: una relación filial que resulta conflictual. Las dos otras interpretaciones del zoosímbolo son puramente psicobiográficas; la primera se trata

---

<sup>8</sup> Para más detalles en cuanto a los rasgos autobiográficos en *El asno de oro* véase el artículo de Hicter, M. (1944): "L'autobiographie dans l'âne d'or d'Apulée". Revue L'Antiquité Classique: vol XIII, pp. 95-111.

de la cohibida manifestación de su prole judía, que, en aquel entonces, no conseguía salir del calvario y hablar libremente en el marco de una zoorreligiosa entropía de Kafka o una muy pía *entomotropía* del ego kafkiano. La segunda es el nombre del protagonista: Gregor Samsa que transmutando las consonantes del apellido en otras nos daría el previsible resultado de Kafka (Samsa) con lo cual se puede considerar a la curiana una kafkiana simbología zoorreligiosa.

En sicoanálisis, cada animal tiene una significación simbólica según lo que describe el paciente en sus sesiones curativas con el sicoanalista; Freud pone varios ejemplos en su *Interpretación de los sueños* al intentar relacionar oníricamente la simbología animalística con la vida cotidiana de los pacientes sobre todo si se trata de un sueño recurrente, heraldo de algún acontecimiento que sucedería o de cualquier evento pretérito que sigue atormentando en el presente.

Muchos ejemplos de sicoanalítica simbología animal<sup>9</sup> pueden aparecer dispar o uniformemente durante la actividad onírica; los animales mismos, si son rechazados son una representación de melancolía e indigencia; el cocodrilo es símbolo de una coyuntura típicamente embaucadora, seguramente análoga al mito de sus lágrimas, si hablamos de abejas, no cabe duda de que esto se relaciona con la producción y la productividad de la persona a nivel social como, por ejemplo, en una empresa; los dinosaurios anunciarían una requerida oleada de cambios; sustituir radicalmente las costumbres anticuadas por otras que van con el recambio de la sociedad. Estos son algunos ejemplos que enlazan una característica propia de un animal y su extrapolación a una actividad humana interpretando, empíricamente, una sicoanalítica postura.

El animal idealizado y que es digno de encomios por su incapacidad de generar odio y su abnegación a hincarse los codos es, en realidad, y en una lectura contraria, un vituperio al comportamiento humano que recela avidez desproporcionada y anhela un portentoso acaparamiento del poder lo que hace, al fin y al cabo, su podredumbre como hombre y una vileza que ni siquiera la fiera más reacia podría alcanzar.

---

<sup>9</sup> Para más animalísticos ejemplos en la *Interpretación de los Sueños* véase a la página siguiente: <http://www.taringa.net/posts/info/4126805/Interpretacion-de-los-suenos-sg-freud-PARTE-1.html> [Fecha de consulta: 12/02/2015]

#### 4. Lorcanimalia o la lorquiana zoosimbología literaria

Hablar de García Lorca es resaltar inequívocamente un mundo ornamentado de colores, de lirios con sabor a manzana, de adelfas con resquemor a obsidiana; ríos que, cual una cuna, mecen los reflejos de la luna; se amordazan las melifluas melodías de la guitarra y se encienden los cavernosos jipíos de la cigarra, llora la caliente fuente los píos de la zumaya y se cosifica Federico en yerma onomatopeya.

No cabe duda de que la infancia del poeta en un pueblo granadino ayudó a desarrollar estéticamente unas sinestésicas facultades rítmicas que saben a claveles de plata y savia de chopos, lo que significa que las térreas raíces de la naturaleza entraron en ósmosis con sus arterias corazoniles entremezclándose arracimadamente extramundo e intramundo, lo verde y lo rojo.

Esta libación y apropiación de la palinológica índole natural permite al bardo crear hexagonalmente diferentes celdillas simbólicas y verter almibaradas o acidificadas significados en conformidad con su estado de ánimo, cosa que brinda la oportunidad de diversificar la cadena de símbolos en una interacción entre un oscilante flujo yoico y un ecoico reflujo de la naturaleza.

Entre los símbolos lorquianos de la naturaleza: los animales. El poeta granadino utilizó a la fauna reiteradamente y con significados distintos a lo largo de su obra; nuevas acepciones que se agregaron según los diferentes contextos y la ligazón que hace con las temáticas inherentes a sus atormentados temperamentos o nefastos y futuribles sucesos que amenazan de acaecer.

La zoonimia lorquiana no se destaca por ser distinta de la de los demás escritores, cuentistas y fabulistas sino se descuella exponencialmente por las renovadas ramificaciones que adquieren al poner un zoosímbolo al lado de unas palabras que al parecer disuenan, sin embargo, riman asonantemente con las entrañas del autor. De ahí, sorprende la metafórica riqueza textual de la misma zoosimbología amén del carácter íntimo de la *lorcanimalia* que fulge por su tradicional doble sentido animalístico y refulge por su anímica univocidad típicamente lorquiana.

Hacer un ejercicio zoosimbólico de la obra de Federico es conocer, de antemano, su profunda biografía, sobre todo, la juvenil donde convivía diariamente con animales e insectos; se sentaba en una piedra y cogitaba en la animalia que le arrobaba enajenadamente los sentimientos; una identificación palpable a través de sus primeros escritos y hasta de los posteriores ya que, la lorcanimalia y Lorca, como Peter Pan: nunca perdieron su juventud.

El Federico más juvenil intenta situarse existencialmente en un mundo donde abundan diferentes seres vivos. Distintos fenómenos de la naturaleza se manifiestan en el firmamento como astros y estrellas, una magia floral embelesadora por los bosques entre magnolias y madreselvas, asimismo, animales y pájaros engalanan sustancialmente las multifacéticas zoosimbologías del poeta en las cuales, el mismo Lorca, es un alicorto insecto más en busca de un azul hecho carne.

A continuación, procederemos a una zoosimbólica concatenación sonsacada de los diferentes escritos juveniles de Lorca. Hemos clasificado a los distintos animales e insectos según la consiguiente etiqueta zoológica y a veces en conformidad con el encasillamiento simbólico con tal de echar más luz a la crítica y al mismo tiempo autobiográfica simbolización inherente a la iridiscente animalia lorquiana.

#### **4.1. Zoosimbología mítica**

No cabe duda de que Federico es un epígono del teatro trágico; una tragedia literaria con ecos griegos y egregios dramaturgos clásicos que terminaron haciendo su yoica agonía personal inquiriendo un draconiano amor platónico. Desde muy joven, nuestro poeta se embebió ígneamente de héroes mitológicos –leyendo a la Teogonía- a los cuales quería asemejarse dotando a su obra de un trasfondo helénico.

En su conspicua conferencia sobre el culturalista cordobés, sonsaca, tal un Dámaso Alonso, a los repletos mitos que pululan en la obra de Góngora para arrojar prometeicamente luces explicativas al lóbrego estilo gongorino. Un joven Lorca que, en

consonancia con los dichos de su hermano Francisco, tenía, entre sus libros de cabecera, a *La teogonía* de Hesíodo.<sup>10</sup>

Podemos rastrear voces de mitología hasta en el primer soneto lorquiano fechado en 1918 y que se titula *La mujer lejana: soneto sensual*<sup>11</sup> donde sintoniza con filarmonías verlenianas y comparaciones rubendarianas realzando figuras mitológicas como Febe y Efebo, Eros y Nyx en una mitosimbolización, de las lorquianas cadenas de Andrómeda, en intestinos deseos que se atascan al remontar, cual un anádro, las acongojadas chiribitas de un anubarrado rosicler.

En esta cosmogonía mítica, Lorca se hace eco de unos cascabeles animalísticos inherentes a la mitología con tal de dotar a sus escritos de una veracidad ficcional que se apoyan en intertextualidades ancestrales para corroborarlas y ponerlas en un molde actualizado. El animal mitográfico apunta a un espíritu colectivo que se caracteriza por una avidez de quimeras de suerte que el escritor pueda derribar tangiblemente a los corrosivos óbices de la triste realidad.

Entre los animales que utiliza el dramaturgo granadino en su juvenilia: el Can de Hades o el Cancerbero; imperioso guardián del inframundo, es un perro de tres cabezas o más según las diferentes tradiciones grecolatinas y con una cola de serpiente. Hércules se las tuvo con él en la última de las doce pruebas después de haber eliminado a la Hidra de Lerna-otro animal citado por Lorca- en el segundo trabajo; era una gigante serpiente acuática caracterizada, como el Cerbero, por tres cabezas o más en conformidad con las distintas fuentes y que guardaba a su vez una de las entradas del inframundo. En *Teatro de almas: paisaje de una vida espiritual*<sup>12</sup>, Federico utiliza una zoosimbología mítica en aras de ensombrecer lúgubrementemente a los recovecos contornos de la escena que en sí misma trata de sombras y voces que se suben en la barquilla de Caronte con la presencia de Venus,

---

<sup>10</sup> Para una órfica catábasis en la obra de Lorca en busca de mitos y monstruos véase al artículo de Isabel Román Román (2003): "Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca". Revista Anuario de estudios filológicos: vol XXVI, pp. 387-405. O el no menos interesante artículo de Jesús Bermúdez Ramiro (2013): "Figuras mitológicas y personajes del mundo clásico en la poesía de Lorca. Fundamentos y procedimientos creativos". Revista Estudios culturales de la Universidad Jaume I: vol XI, pp. 9-28.

<sup>11</sup> Lorca, F. G. (2008): *Poesía inédita de juventud*. Madrid: Cátedra, p. 138. El soneto pasó a la posteridad por ser el primero de Lorca según Piero Menarini (1983), véase su análisis del poema en su trabajo titulado "El primer soneto de Federico García Lorca". En: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol VIII, pp. 287-294.

<sup>12</sup> García Lorca, F. (1996): *Teatro inédito de juventud*. Madrid: Cátedra, p. 100.



para atravesar sensualmente al río del silencio espiritual y alcanzar la zarca orilla de la luz divina.

Entre los équidos mitológicos utilizados por Federico: Pegaso; es sinónimo de la inspiración que se conocía en Grecia bajo apelación de la fuente “Hipocrene” que, a su vez, brotó de los cascos de Pegaso. Un caballo alado utilizado por el poeta en una larga tradición modernista donde suenan, a lo lejos, los literarios cascos rubendarianos y machadianos en una volátil zoosimbología de penetrar las zonas oscuras del alma y de lo imposible o dar un efecto épico al escenario de una obra como hizo en *Teatro de almas: paisajes de una vida espiritual*<sup>13</sup> en una zooemblemización, no menos cuidadosa, del Pegaso imperecedero o del poeta ávido de eternidad.

En *Sobre un libro de versos*<sup>14</sup>, Lorca, en sus vagidos poéticos, esboza una pegasea zoosimbolización que gime al paragonar insustancialmente al “hombre desnudo” sin enmascaramientos, con posicionamientos más claros que la luna de enero, a un “Pegaso sin alas” o desprovisto de lo más precioso que tiene: sus alas. En otras palabras, una sociedad hipócrita que impone un sentimentalismo con sabor a fariseísmo y mil fragancias de filisteos apócrifos.

En una creación juvenil, Federico dedica al Pegaso todo un poema a lo largo de cinco páginas en las que entra en fantásticas elucubraciones mezclando mito ateniense y otro propiamente granadino; en *La muerte de Pegaso*<sup>15</sup>. Empieza de una manera clásica con el nacimiento del équido, a saber su salida al mundo a través de la sangre de Medusa. Se cuentan cómo brotan los hontanares en cuanto pasa, o sus caminatas hacia el monte Olimpo. Al final, Lorca, en una antropomórfica incursión, dota a Pegaso de mil alas que simbolizan a los senderos del deseo ante los cuales se queda atónito sin poder decidir, abogando, así Pegaso, por una lenta espera de la Parca. Vemos entonces que Pegaso, zoosimboliza, concretamente sus alas, a la fogosidad intrínseca del propio poeta y a sus ganas de traspasar la linealidad del limítrofe horizonte.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.* p. 97.

<sup>14</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 449. El poema fue afamado por el lorquista Eutimio Martín (1985) al concluir que fue su primer garabateo poético. Véase “Sobre un libro de versos”: “el primer manifiesto poético de Federico García Lorca”. Revista *Anales de literatura española*: n°4, pp. 244-256.

<sup>15</sup> *Ibíd.* p. 517.

## 4.2. Zoosimbología entomológica

El universo lorquiano es míticamente verde; es policromamente un cíclico sumidero de zarcos zumbidos. Federico utiliza una frondosidad textual para expresarse; se inspira entrando en sintonía con los aleteos de los insectos y los revoloteos de las mariposas de modo que pueda aspirar un aire onomatopéyico y convertirlo en sinestésicas estrofas poéticas dando lugar a una intertextualidad entomológica.

Entre los insectos más vistosos en el panorama poemático: la mariposa. Su gracejo volátil y su fugaz brillantez se suelen depositar coloradamente de rima en rima floreciendo en otoñales madrigales. La juvenil obra de Federico abunda en insectos, concretamente en falenas, sobre todo en *las Místicas*, que ponen el toque revoloteador en torno al fuego sentimental; una zoosimbología que oscila dependiendo del azogue anímico del poeta.

En general, la mariposa, para Lorca, lleva connotaciones negativas; y (se) aprovecha de las alas del lepidóptero para redactar sonoros juegos policromados que autorretratarían aloquemente su ápodico deseo dionisiaco. En este sentido, dice el granadino en su *Mística que trata del dolor de pensar*: “Mis pensamientos me asaltan briosos y mi cuerpo, durmiéndose, empieza a soñar y a pensar [...] ¡Quién fuera rosa! ¡Quién fuera nieve para no tener corazón! ¡Quién fuera aire! ¡Quién fuera mariposa!”<sup>16</sup>

La zooemblematización de la mariposa reside en sus alas que son, en rigor, una válvula de escape que hubiera permitido al poeta un definitivo alejamiento de sus tormentosas ideas; libre como el aire; limpio como la nieve, dulce como la rosa, adoptando un sensual asentimentalismo que eludiría recibir a las divinas dagas del pensamiento impúdico.

Para nuestro dramaturgo, le cuesta trabajo parar de pensar en el más allá; es una faena resistir a la magnética ansia de la eternidad; por eso, la falena es una especie de intermedio entre la tierra y el cielo; alma alicorta que viaja al firmamento; psique que une idílicamente ánima y carne en una zoosimbolización antropomórfica que patentiza la ineludible devoción terrenal a la suprema ley del hacedor: “Cuenta la leyenda que cuando

---

<sup>16</sup>García Lorca, F. (1998): *Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra, p. 61.

alguien sufre o reza por los que murieron unas mariposas recogen la oración o el sufrimiento y la ofrendan al sumo hacedor [...] En mi sala hay mariposas rosas y ocre que vuelan inquietas y que recogerán mi sufrir profundo”.<sup>17</sup>

La tormenta sentimental arrecia fuertemente sobre el joven Lorca, simún y cierzo se confunden intempestivamente en un tormento eólico; el poeta quiere librarse de sus mariposas del sufrimiento; unas de color ocre o su represión religiosa y otras de color rosa o el vivido momento erótico.

En *Pierrot, poema íntimo*, el granadino se hace una radiografía del alma de modo que se pueda diagnosticar y explicar la resultante conflictual entre amor y misticismo: “La mariposa blanca del amor / busca las calmas / de maravillosos labios en flor”.<sup>18</sup> La falena, aquí, es una clara zoosimbología del sentimiento amoroso o de la carne mientras que el adjetivo “blanco” es la pureza religiosa o del alma; esta atribulada mariposa inquiera sosiego sin remordimientos, paz sin escrúpulos para que pueda libar el cálido cáliz de los labios. La mariposa del deseo es recurrentemente apagada por el agua del cielo lo que termina frustrando al poeta cuando dice en los versos siguientes: “La ausencia nos da la idea de Dios/ ¡sufrimos tanto!”<sup>19</sup> La fogosidad de la falena finaliza en frigidéz.

La mariposa, entonces, en la juvenil obra lorquiana, es amor volátil en un corazón de vidrio; el escritor del *Libro de poemas*, suele colocar un color junto al lepidóptero con tal de matizar el sufrimiento y optimizar el poemático calco del sentimiento con una posición trascendental dentro de la variada zoosimbología entomológica.

Entre los insectos que podemos destacar de la juvenilia: gusanos, luciérnagas y abejas. Este tríptico sigue una simbología inherente a los estados intestinos de los personajes y de paso al flujo sentimental del escritor; se apuntala el lúdico toque de una policromía sensitiva como en la luciérnaga; el cenagoso carácter terráqueo del gusano o la simbólica de blanquiníneas pomas envenenadas, así como los dorados dardos de la abeja y su melifluo aguijón.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 113.

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 424.

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 424.

Profundizando más en la zoosimbología del gusano, se hace patente el piojoso perfil del insecto en el sentido de que se pone de relieve la ponzoñosa motilidad de las larvas en una sigilosa resultante de podredumbre. En *La viudita que se quería casar*, Lorca relata la historia de una mujer que enviudó temprano, y que por maldición no se podía desposar de nuevo. Llega un inesperado pretendiente, y la corte debate una fatídica posibilidad de casamiento; el doctor Periquito habla del marqués de los Encinares, supuesto padre de la niña, y que lo hace todo para que no se case: “Una plasta de negros gusanos/ que las rudas entrañas le roen/ y en el pozo del alma le entraron”.<sup>20</sup>

García Lorca ahonda en la excavada alma del marqués para desterrar a la venenosa viscosidad del vermiforme que, tal una helmintiasis, infesta roedoramente sus verdinosas vicisitudes dejando un anquilosado poso en la caldera del pozo anímico. Nuestro dramaturgo insiste sobre el color “negro” del gusano debida a una metastásica pigmentación al ser infectado por las lóbregas entrañas del noble.

En cuanto a la luciérnaga, Federico echa mano de su antagónica dualidad para acopiar simbólicamente en sus élitros sol y luna; carne y alma; esperanza y desesperanza. En su romance *Elenita*, la protagonista conversa con el Leñador; vestido de azul; tiene la particularidad de trochar rayos lunares y de cazar sombras de pájaros. Notamos en primera instancia el contraste entre “luna” y “sombra” en una antitética postura que ensambla unidamente el mismo leñador. Confirmando esta tesitura, Elenita quiere saber cosas del leñador a lo que le contesta: “El que vive en los ojos / de la noche / luciérnaga en la sombra / del corazón”.<sup>21</sup>

Desde crío, Lorca era un poeta sensorial y, sin menospreciar a su dibujística faceta, podemos entender el papel capital que desempeñan los colores en sus sensitivas figuras literarias. Un leñador corta leña, y la leña es para prender fuego; como trabaja de noche, tenemos el primer contraste del verso: fuego o luz/ noche u oscuridad.

Después, vemos el modo de vida del leñador que se resume en noctívagos luceros; en otras palabras; con el vocablo “ojos”, el poeta se refiere al ahogado brillo ocular en la undívaga tenebrosidad de la noche en una oposición de sentidos que se repiten en los dos

---

<sup>20</sup>García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 172.

<sup>21</sup>Ibíd. p. 398.

últimos versos, con la entrada en vigor del símbolo entomológico, en este caso, la luciérnaga, en el piramidal reino de la penumbra.

La zoosimbología del coleóptero es, para el escritor de *El maleficio de la mariposa*, un semblante de luz al final del túnel; una ilusión que le permite esperar una fatídica salida del atolladero; un espejismo donde, a primera vista, quiere mirar a una “luciérnaga” y que, en realidad etimológica, no es más que una “noctiluca”; una bioluminiscencia que divaga en un corazónil mar de dudas, entre nubarrones y tinieblas; Lorca, por lo tanto, entona una personástica *contradictio in adiecto*<sup>22</sup>: cada leñador lleva en sí a un carbonero.

En la primitiva composición lorquiana abundan los florecidos escenarios; unos madrigales que cantan, en dulce armonía, paisajes de suma hermosura; coloradas descripciones de jardines alhajados por zarzahanes y jazmines; mariposas y abejas que pespuntean rimas almibaradas. Estas últimas, son un mejunje de acídula y azucarada simbología en conformidad con el sentimiento expresado por el joven poeta.

En el poema trágico, *La viudita que se quería casar*, la protagonista se está preparando ufanamente para casarse con el conde de Cabra; con ella, un juglar que empieza a declamar todo tipo de galanuras con tal de acompañar sentimentalmente al himeneo recordándole la analogía entre flores y labios. La viudita pregunta: “¿Acaso las abejas en ellas libarán?” A lo que contesta el juglar: “Los ojos son abejas de esta roja colmena / Dos abejas cautivas que nunca volarán / Pero que clavan hondos agujones de pena”.<sup>23</sup>

A partir de estos versos, notamos que la zoosimbología del himenóptero es agridulce; aurífera por ser arquetipo de una melífera sustancia; acerbo por propalar mohosos dardos de pena. La respuesta del juglar puede resultar la de un aguafiestas pero se embebe en un empírico realismo.

Tratados ya los amarantáceos labios que esperan las libaciones de varoniles abejas, pasa a hablar de los ojos del pretendiente en una empalagosa metáfora; el melifluo amor es

---

<sup>22</sup> “Contradicción en anexión, adición.” Cisneros Farías, G. (2003): *Diccionario de frases y aforismos latinos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 27.

<sup>23</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 180.

producido por un par de abejas entre celdas auriculares y desde una colmena cardíaca; entiéndase a efecto contrario, quién no deja riendas sueltas a sus ojos se sofrenan téticamente los relinchos del corazón en una doble dualidad ojos/amor, colmena/corazón. La rojez de la colmena, es la rojez de la abeja o de los ojos que reciben, en una operación diastólico-sistólica, al bombeado néctar del amor.

Ahora bien. Un enamoramiento no correspondido es sinónimo de hemiplejía sentimental; el no bamboleo de la abeja equivale a ojos inamovibles que se fijan alicortamente y que, en vez de segregar esofágicas melodías melosas, se agujijonean lacrimales dardos de pena poniendo, así, de relieve una contrastiva zooemblemización del himenóptero; por una parte, la abeja zalamera; ojos que fabrican, vuelan y liban a la correspondida flor del amor, y por otra parte, la afligida abeja; ojos que se sienten con alas troncadas y que su intestina miel se ha tornado en hiel por falta de correspondencia interactiva.

La zoosimbología entomológica suele reunir, como se ha visto, una bipolaridad sentimental en un mismo y único insecto como el caso de la mariposa, luciérnaga y abeja; con que se entremezclan maleficio, fosforescencia y zumbidos musicales para esclarecer escaladamente a las frenéticas sinfonías del alma.

### **4.3. Zoosimbología filarmónica**

Es relevante recordar que Lorca es de formación musicológica antes de su vocación literaria pasando, por lo mismo, del mástil de la guitarra a la quijotesca lanza de la literatura.<sup>24</sup> Federico desbanca el piano, oboe y violonchelo por otros instrumentos naturales en un iridiscente pentagrama nemoroso; do el sol es astro y nota y en el cual el coro repite al unísono el croar de la rana, los jipíos de la cigarra y el paso doble del sapo permitiendo la lectura de una sinfónica afinidad léxica.

---

<sup>24</sup> Para pasear entre teclas de piano y tintas de pluma, véase el artículo de Pérez Martín, M. *Lorca, músico antes que poeta*. [Fecha de consulta: 5/03/2015] [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/04/actualidad/1425462230\\_050543.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/04/actualidad/1425462230_050543.html)

La naturaleza atiza y agudiza al duende lorquiano poniendo en marcha su sinestésica sensorialidad; una vista que alegoriza a atisbos de impresiones y paisajes; un gusto que sintetiza a melifluas rimas y ensalobres palabras; un tacto que amanece en una atenebrada pintura y el *diminuendo*<sup>25</sup> de un piano; un olfato que florece en azucenas entre mordiscos de nacarado alifato y un oído que sabe a guayados de zumaya, en un fondo de aflamencadas fuentes.

El verdinoso espacio, concretamente la aflautada animalia, va a desempeñar un papel de grillete con un áureo perno; diferentes aves e insectos que solemnizan a la poética y extática ufanía del corazón que, como cantos de sirenas, propinan un gorjeado gorigori con sabor a puñales harpados.

Federico hace de los insectos fuente y trasfondo filarmónico donde hermana la especificidad y su representación en una zoosimbología fulminante; el grillo, por ejemplo, se asocia a la música entonando una sinfonía natural; el poeta en una prosa juvenil titulada *Balada en fa sostenido mayor*, compara su canto a un instrumento musical de cuatro cuerdas al decir: “El sonido de mil grillos es como trémolo de violines de la orquesta de la naturaleza”.<sup>26</sup> Se hace perentoria la aguda sintonía que interpretan los grillos en un estridente canto al unísono.

El escritor de *Un vals de Chopin* parece dar vueltas sobre el mismo sentido al citar al ortóptero en una zooemblemización de cariz musical en la cual, a la sazón, la agudeza sinfónica que forma espaciales escalones en la naturaleza se eterizan en una percusión órfica que vibra gozosamente en el *meloducto* del corazón. Podemos citar dos arquetipos en este sentido; el primero: “Hay en las inmediaciones de la casita un crescendo de grillos, como si algo sobrenatural se acercase”.<sup>27</sup> El segundo: “Y del campo en silencio llegan el murmullo de los cauces y el canto quemón de los grillos”.<sup>28</sup>

La palabra “crescendo” enmarca el tono musical de la simbología de los grillos; la undívaga sonoridad que encienden al estridular es un halo de rayano entenebrecimiento o

---

<sup>25</sup> “Lo mismo que DECRES., o DECRESCENDEO” Pedrell, F. Diccionario técnico de la música. (2009): Maxtor: Valladolid, p. 137. A sabiendas que decrescendo se define como “Expresión musical que indica se debe proceder del *forte* (fuerte) al *piano* (suave). *Ibíd.* p. 132.

<sup>26</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., p. 278.

<sup>27</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 250.

<sup>28</sup> *Ibíd.* p. 268.

peligro acechante. El mismo matiz parece despuntar por el inicial sosiego campestre interrumpido por el borboteo del agua que representa el humo al fogoso canto de los grillos de modo que el maestro granadino pueda concertar ígneamente su concierto literario por interludios de traqueteado cricrí, lo que causaría en el corazón del lector un frufú criselefantino.

García Lorca hace lo mismo con la cigarra; se agarra al clavo ardiendo para hacer de “sordina” y protegerla de las lumínicas espadas del azul; se personifica al sol en un concertino; mediante cuatro cabelleras de oro que pone sobre el hemíptero-violín afina con el arco del calor a las partituras más agudas haciendo, así el poeta, del sol un solista de clave sol, y por eso dice: “Y tú, cigarra, te enciendes / Con llamas de tus sonidos / Que son luces estridentes, / Locos violines dormidos / En una nota inconsciente / Que acaba con un quejido. / Y cuando el sol os distingue, / Os lanza rayos macizos / Que vosotras sostenéis/ Con la fuerza de los gritos”.<sup>29</sup>

El sapo es otro componente de la orquesta simbólica lorquiana; su croar en las albercas se mezcla junto al agua saltarina en una sinfonía que deleitaba anuramente al joven Lorca: “Un sapo cantó en la acequia al paso de una golondrina”.<sup>30</sup> O El Sapo como personaje en su inconcluso romance *Elenita* donde dialoga con La Fuente que lo describe peyorativa y alicortamente como “¡Ruisseñor sin alas!”<sup>31</sup> en alusión a su paseriforme sonido de escuerzo.

En cuanto a la rana, aparece también como si fuera ave canora teniendo las mismas características melódicas que el susodicho anfibio. En la citada *Balada en fa sostenido mayor*, nuestro poeta adscribe al anuro a su orquesta filarmónica: “Las ranas le cantan a la luna”<sup>32</sup>, de manera que sus cantos resulten estentóreamente blancos y broncos por la noche apacible; unos croares que se entonan apianada y desafinadamente en un disminuyendo que se termina croada y ecoicamente esfumando: “¡Las ranas/ Empiezan muy piano sus canciones/ Todas desconcertadas!”<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 438.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 316.

<sup>31</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 386.

<sup>32</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., p. 278.

<sup>33</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 74.



La zoosimbología filarmónica es la animalia lorquiana en forma de sonatina; el maestro melómano lleva la batuta para afinar monódicamente a una polifonía de ranas, sapos, grillos y cigarras. *De la musique avant toute chose*; con el metrónomo puesto en marcha, las modulaciones del canto se hacen embates de viento en una noche que huele a un dulce crepitar foliáceo embriagando, así, a la musa de la música en una lorquiana *zoorquestación* que se ensortija en un autobiográfico ritornelo.

#### **4.4. Zoosimbología modernista**

Los escritos juveniles de nuestro dramaturgo denotan indudablemente un tardío romanticismo despertado por las diferentes lecturas que abordaba en aras de inquirir su parnasianismo personal a través de paradigmas decadentistas. Varios estudios sonsacaron imperecederas improntas verlainianas, otros auscultaron la sinestésica musicalidad mallarmeana, y al final, se advierten unas proféticas y profanas palabras rubendarianas que formarán para Lorca una singladura estilística y animalística al cantar tétricamente a los animales.

La poesía lorquiana, concretamente la juvenil, es en algo parecida a un plácido lago por donde discurren wagneriamente adamantinos cisnes que provienen de los azulados versos de Rubén, haciendo del palmípeda un zoosímbolo de la gaya melancolía que se ancora por el proceloso corazón del literato; una blancura que, en vez de apagar níveamente sus acaloradas vísceras, las pone al rojo vivo, paradójica sensación que atrae empedernidamente a la azuzada fogosidad romántica.

El albugíneo plumaje del cisne es una lorquiana zoosimbolización de un misticismo anímico que congenia incorpóreamente con el alma inmaculada, desprovista de la pavesa rojinegra del pecado. Nuestro poeta se salpica en las turbias aguas de la heterodoxia para explicarse cómo una monada de cisne puede causar en el hombre un endemoniado éxtasis, o de qué modo el púdico divagar del palmípeda exige una lúbrica expiación en una paradoja que personaliza a la luciferina (luz-infierno) dualidad lorquiana: “Los parques con

sus almas de cisnes y de lujurias sublimes encierran en relicarios aquellos espíritus que dejaron en la tierra mística luz”.<sup>34</sup>

Vemos pues que, por la sangre lorquiana, corren cisnes y lujurias que se neutralizan a primera instancia, pero, al final, el misticismo queda encerrado por la lujuria en relicarios dejando paso a los dorados dardos, a la libidinosa luz negra o al luctuoso canto del cisne corazonil. El poeta proseguirá aguzando su musa con tal de topar con esa palabra que liberaría al sojuzgado poema de cerúleas cadenas y esperará que llegue la dorada primavera con que el doloroso cisne cante sobre su frente.

En este caso, Federico hace clara alusión a la *yiniyánguica* ambivalencia del cisne que zooemblemática a la interdependencia del fuego sagrado en adjetivos como “galante” que es la carne y “doloroso” que es el alma, lo que hace del anseriforme un buen ejemplo de antropomorfismo lorquiano que consigue describir sus bicefálicas vicisitudes a través de una animalística antítesis imaginada.

El poeta aprovecha perspicazmente las diferentes zoosimbologías del cisne para encauzarlas hacia una personástica univocidad que le permitirían expresar la inefabilidad de su yámbico sentimentalismo, con lo cual, al resolver la interrogante del cuello del cisne, aboga por torcerle el pescuezo en vez de aderezarlo, lo que describiría al neófito modernista: un candoroso cisne ahogado en el cielo.

Durante sus balbuceos juveniles, Lorca edificaba poemáticas torres que albergaban nidificaciones de cigüeñas cuyos altos cuellos zooemblematican una belleza en peligro de extinción, cual una mujer de sonrosada lumbre cigomática, objeto de dispares comparaciones. Al caminante Lorca, Machado le indicó el sendero de cantar la elegancia con palabras que crotoran; los campanarios de Soria tintinearón ecoicamente por la obra lorquiana para acompañar al membranoso andar del ciconiforme que remonta nostálgicamente hasta el recuerdo sombrío; a la dona como *rara avis*,<sup>35</sup> en una luminosa tarde.

---

<sup>34</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., p. 310.

<sup>35</sup> Nieto Ángel del Valle, (2001), hace una interesante recopilación poética de los vates españoles que se inspiraron de las cigüeñas en su artículo “Poética de las cigüeñas blancas”. Revista Toletum: n° XLV, pp. 183-213.

En su poema *Elogio a las cigüeñas blancas*,<sup>36</sup> El mancebo Lorca se inspira del poema de Darío *Los cisnes* para proferir pueriles interrogantes acerca de la esencia de las cigüeñas en una zoosimbólica elucubración del tan humano y lorquiano querer y no poder; tener alas y no poder volar; ser ave, vivir en campanarios y no poder cantar. Por añadidura, las compara con indiferentes cálices blanquecinos y los asemeja a un críptico ideograma jeroglífico de sentimientos inmutables con que no pueden sufrir.

Luís García Montero, al analizar a la zoosimbología del poema, habla de las blancas cigüeñas como “Una encarnación de la templanza, del silencio entendido como quietud, de neutralidad ante las pasiones, aves capaces de serenar esta tensión entre la carne y el espíritu que sufre el joven escritor de estirpe romántica”.<sup>37</sup>

La zoosimbología modernista es una caudalosa recopilación de un sentimentalismo manifestado románticamente al culto de la belleza; modélicas aves del modernismo, cigüeña y cisne son el natural reflejo de una quietud y sosiego espiritual deseado. El corazón de Federico anidaba sierpes que roían vorazmente cualquier tipo de misticismo anseriforme y/o ciconiforme; una blanca venenosidad que fluye y que solo se extrae momentáneamente, o no, con una panacea llamada poesía.

#### **4.5. Zoosimbología ornitológica**

Se hacen eminentes, en nuestro poeta, las hondas secuelas que dejaron los diferentes paisajes de su Granada natal en el proceso embriológico de una inminente zoosimbología lorquiana. La riqueza natural y animal del pueblo granadino fecundaron verdosa y vertiginosamente a la quintaesencia léxica del poeta: el caso de la zooemblemización ornitológica no fue una excepción.

Lorca repartió, a diestras y siniestras, diferentes apelaciones inherentes a aves y pájaros en su obra juvenil; unos animales que pudo mirar, admirar y toquetear en aras de

---

<sup>36</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 87. Federico se inspira del rubendariano poema “Los cisnes” ya que el granadino dice en su poema dedicado a las cigüeñas: (Sois interrogaciones de la naturaleza). Y el nicaragüense dijo: (Yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera/ con la interrogación de tu cuello divino). Darío, R., (2012): *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona: Red ediciones, p. 48.

<sup>37</sup> Montero, L. G. (2005): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, p. 354.

una simbología adjudicada adecuadamente a cada paloma, golondrina o gavián, aparte de las corroboradas zooemblematicaciones atinadas en libros de corriente romántica donde ruiseñor y luz son sueños y dueños del azul.

La paloma representa comúnmente a la blancura del alma; un pacífico vuelo de la virtud después de estar enjaulada en anímicas tenebrosidades. En la poesía juvenil lorquiana zoosimboliza el sempiterno beso de la puerilidad o la puericia corazonil, en este caso, en la cual la nívea policromía del columbiforme se convierte en el tizado sebo del dolor: “Era la paloma blanca / mi doliente corazón / niñas, cantad el romance / y tenedme compasión”.<sup>38</sup>

Vemos pues cómo el corazón del poeta pasa al lado oscuro para que no le carcoma la blancura de la paloma. Otra connotación de carácter negativo se podría encontrar en *Dios, el mal y el hombre*<sup>39</sup>; la paloma “ciega” que horripila desmesuradamente la ensangrentada imagen del monstruo satánico en una zooemblematicación del querer y no poder, del volar y no tener dirección alguna, lo que demuestra que la juvenil paloma lorquiana es, en rigor, alicorto corazón.

En cuanto al negro palomo, el cuervo, es un ave de larga tradición poética que se suele incardinar simbólicamente al pesimismo que policroma su plumaje. Topamos con él en descripciones desafiantes sobre un tronco arbóreo o en el faisán de una ventana zoosimbolizando el mal agüero de las obras. Lorca no es una excepción, y seguirá los pasos de sus predecesores haciendo del graznido un espeluznante grito que se mezcla con el tintineo de las campanas que doblan a muerto.<sup>40</sup>

Aparte, el ruiseñor echa mano de su belleza física y filarmónica para reflejar que la naturaleza es hermosamente triste. Federico acostumbra hacer hincapié sobre el perenne contraste entre melodía -acústico éxtasis alienable- y su nocturno trasfondo que atiza las flamígeras cuerdas del alma. Una antítesis que tipifica la monotonía polifónica del ruiseñor al provocar una melancólica arritmia poemática.

---

<sup>38</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 249.

<sup>39</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 107.

<sup>40</sup> *Ibíd.* p. 160.

“Los ruiseñores parecen flautas divinas”,<sup>41</sup> así describe Lorca a esos pájaros paseriformes con una metáfora melodemiúrgica donde el ruiseñor, pájaro del pecado, entona sonatas cerúleas que provienen del mismo firmamento en una especie de música mística que mece al tambor del oído y arroba religiosamente a las concavidades del corazón.

En cuanto sale la luna lunera, aparece el búho, con sus ojos redondos, compitiendo lumínicamente con la negrura de la noche nochera; ave que se distingue por su voz *ex cátedra* y que se considera como zoocarnación por antonomasia de la sabiduría: “Reivindicará el derecho al conocimiento inherente a la condición humana y como fuente de concordia universal”.<sup>42</sup> Suele ser presentado como un profesor que alecciona a los demás animalejos con unas parabólicas palabras llenas de moraleja. Lorca lo describe en su romance *Elenita*<sup>43</sup> como un estrigiforme con anteojos que declama mientras se limpia las gafas en una zooemblemización de la sapiencia, o que diría Quevedo, de la libropesía.

La prosa juvenil lorquiana es una verdadera compilación de aves que encierran, en polisémicas agrupaciones, unas animadas zoosimbologías que detallan, a vista de pájaro, el panorama de la escena descrita tal como los cóndores, gavilanes, águilas o buitres que ensombrecen, embrujadamente, la apaciguada textura inicial en una falconiforme viveza situacional donde se multiplican los acontecimientos infernalmente para llegar al paroxismo, mientras que el pato y el pavo son evidentemente desmedidas alusiones al orgullo.

La zoosimbología ornitológica es una emulación lorquiana a la larga tradición romántica que disemina todo tipo de aves y pájaros para dotar al texto vigorosidad y cohesión imaginativa con una multiplicidad de sentidos, permitiendo al poeta la creación de paronomasias y aliteraciones en un horizonte arrebolado y arborescente donde trinos y gorjeos, inclusive siseos, son, en realidad, ritmo y métrica.

---

<sup>41</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., p. 282.

<sup>42</sup> Martín, E. (1997): *La dimensión mesiánica de la obra juvenil y madura de F. García Lorca: “El primitivo auto sentimental”*. En: *La mirada joven: estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, p. 94.

<sup>43</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 388.

## 4.6. Zoosimbología herpetológica

La animalidad lorquiana es llevadora de una bicefalia humana, es decir, la del bien y del mal. Por ejemplo, la sierpe es mal vista y malvada; una mortífera malvarrosa con escamas de siempreviva, una sierpe maldita y malquista desde que fue símbolo de encarnación mefítica y mefistofélica en textos bíblicos adquiriendo ofidiamente una bífida zoosimbología: tentación y perdición.

La zooemblemización herpetológica se caracteriza por una diversificación mimética según la desenvuelta contextualización del reptil escogido. Una corrosiva descripción que adopta un efecto camaleónico en conformidad con la ponzoñosidad que se propala pulquérrimamente en los latidos léxicos, de tal manera que la palabra serpentea y peligra entre las pulsaciones del lector; alistando prensilmente una protráctil letalidad .

La serpiente, en su simbología genérica, destila alevosamente una saliva de animadversión, un álveo de perfidia y traición por donde se burila gorgóneamente un etéreo siseo. Lorca aprovecha esta faceta para dotar al corazón de unas ovíparas arterias para que anide roídos de serpiente. Un corazón que hibernaba soñolientamente en una melosa y monótona melodía y que, de sopetón, se despiertan, en una eclosión de sierpes, deletéreas diástoles y sístoles que circunnavegan alrededor del órgano cónico que se transforma en un auténtico serpentario y que, se desencalla irremediadamente, en un *ouroboros* mortuorio.

En *La viudita que se quería casar*, el dramaturgo desentona el humor intestino del Marqués de violonchelo a fagot, cuando el Ayo sube crescendo de tono pidiendo aflautadamente el casamiento de la viudita, a lo que el Marqués responde, encendiendo sus viperinos luceros: “Calla, / que mi corazón alberga negras serpientes dormidas / y se han despertado todas al sentir tu voz”.<sup>44</sup>

El persistente sonsonete del Ayo terminó despertando a los serpentinos crótalos que moraban en el amarquesado corazón lo que se traduce en ojos vipéreos y lengua venenosa

---

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 195.

que amenazan al Ayo de manera inmediata y al envenenado yo del Marqués de modo definitivo.

En sus jóvenes *Místicas*, el poeta granadino intenta contornear o ceñir apretadamente la cintura de sus sentimientos que se meneaban provocativamente entre alma y carne. Esta última se cimbraba garbosamente entre rosas y magnolias; entre un musulmen de “peces sorprendidos” o caballos azules de la locura:

¡Ay, corazón amado y no conocido! ¡Ay, alma que se oculta y no veré nunca!  
¡Ay, locuras del hombre de su corazón y de su vida! No sé si llorar muy fuerte.  
No sé si cantar rugiendo. No sé si ser como una mujer o como una serpiente  
[...] y no puedo vivir porque soy apasionado, porque soy perverso, porque soy  
blanco y azul.<sup>45</sup>

La serpiente, en este caso, tiene una incipiente zoosimbolización homoerótica puesto que sigue el contraste de los siguientes adjetivos (apasionado/perverso, blanco/azul) en un réptil que encarna una albugínea perversión o un escamado sentimiento que se cristaliza en la verdinosa sierpe de siempre y/o la serpiente color turquesa. Las anáforas perforan desafortunadamente el corazón del poeta en una sucesión de la interjección “ay”. Estos guayados corroboran un yo ansiado pero ocultado y un ya avanzado estado de alegría inaprensible.

Una de las serpientes más utilizadas por Lorca es, sin duda, la víbora; se hace hincapié sobre el grado de peligrosidad que supone una mordedura y la rauda inoculación del veneno dentro del cuerpo. El autor mismo se inspira del histórico episodio de Cleopatra que se las tuvo con el respe de los áspides en una acalorada vibración digna de escalofríos o lo que llama el escritor de *Yerma*: “la víbora del amor”; un bífido sentimiento que allana una autopista unidireccional: la de la muerte.

En la tragedia religiosa *Cristo*, la víbora adquiere una simbología zoorreligiosa; en la escena III del acto I, se describe la epifanía del ángel Gabriel en los sueños de María para explicarle que, su hijo, Jesús, va a ser objeto de sacrificio. En una de sus oníricas visiones dice:

---

<sup>45</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., pp. 127-128.

Veo un camino muy largo con un rastro de sangre y cada gota de esa sangre es una multitud que aúlla como el viento invernal. Todos los hombres llevan víboras en las manos. Van errabundos y desolados hacia la obscuridad profunda del horizonte, con las órbitas vacías y los báculos rotos, sin más lazarillos que las serpientes.<sup>46</sup>

El fragmento es una enrojecida muestra de horrisona corrosividad o lo que vendrían a ser unos vocablos viperinos que clavan sus incisivos colmillos para inocular inesperadamente venenosidad literaria. Dígase de otra manera, un eros religioso que intenta deslizarse por la conciencia del lector. La zooemblemización de la víbora corrobora a la borrosa e insípida descripción en la que el hombre está predestinado a padecer los áspides del dolor inexorable en un oscuro catastrofismo que ilumina precozmente a la madura tragedia lorquiana.

En uno de sus poemas juveniles, Federico dedica exclusivamente un poema al ofidio titulado *La Víbora*. El poeta que iba cambiando de “cuero” sentimental se hace una analogía zoosimbólica al analizar su propio reptar por pantanos desiderativos y su trepar a prohibitivos manzanales, por eso subtitula a su producción: *Momento de inquietud*. Dice Lorca:

Me aparté del sendero / Donde estaba la víbora/ Escribiendo en el polvo arabescos enigmas [...] / Que en el suelo del alma grabadas me quedaron / Por la daga invisible de una gran emoción. / [...] Al pensar que el reptil que me causaba horror / Tenía el mismo aliento de potencia y vida / Que guardaba yo mismo dentro del corazón.<sup>47</sup>

La analogía se sincopa en Lorca-víbora-arabescos. El áspide propinaba alfanjes de arenáceo alifato que encierra el mismo enigma de un corazón arrebatado por catorce garabatos de vipérea virulencia. Se puede deducir con lucidez que, en rigor, el momento de inquietud es un vitalicio momento mortuorio: un vía crucis que se arrastra sempiternamente.

Para terminar nuestra herpetológica singladura, es menester citar un último ápodo que formó no menos peligrosos eses en la obra del joven granadino: la culebra. Su

---

<sup>46</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 246.

<sup>47</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 432.



zoosimbología no difiere tanto de las precedentes, no obstante, tiene un plus pertinente; a sabiendas que la mayoría de los colúbridos no son venenosos, pero algunos son mortíferos: nuestro poeta trae a colación que inofensivo no es sinónimo, a la larga, de no dañino.

En *La viudita que se quería casar*, y en una ufana conversación entre La Viudita y El Juglar, este último, y con mucha labia, hilvana tropos hiperbólicos para bordar líricamente a pétalos labiales. Sonriendo, la Viudita le contesta: “Pero también encierran diminutas serpientes, / víboras con terribles palabras de veneno. A lo que contesta el Juglar: Los lagos mi señora, se muestran sonrientes, / y guardan por debajo las culebras del cieno”.<sup>48</sup>

En estos culebreados versos, vemos como el joven Lorca en su serpenteada descripción de los labios alude a una apotegmática sentencia digna de viejos sabios; que la sonrisa no siempre es inequívoca señal de bonanza y avenencia. Puede esconder, inclusive, combates y embates tal como las perlinas dientes del agua, que embozan, de orilla a orilla, a las cenagosas culebras del óbito.

En *Cristo*, podemos sacar otro ejemplo; cuando María veía, en su sueño, a su hijo Jesús en diferentes tribulaciones se preguntaba gritando: “¿Quién te hunde a ti, lirio mío, en medio de un mar empañado? ¿Cómo siendo cordero puedes caminar entre nidales de culebras?”<sup>49</sup> El poeta contrasta entre el rectilíneo mensaje del profeta, y la culebreada convexidad del peligro que le amenaza permanentemente cual una espada de Damocles a pesar del aparente carácter inofensivo que se adjudica la culebra: un sentimiento, un veneno y un inadvertido nido acorazonado.

Lorca, entonces, hace de la zoosimbología herpetológica un serpentario corazónil donde se entremezclan y se entreveran viperinos ventrículos y culebreadas arterias formando, así, a la coronaria literatura lorquiana en la cual el vocablo envenenado sisea por los vasos sanguíneos de modo que no se pueda detener con succiones de ponzoña ni con cualquier tipo de torniquete, tampoco arrastrando las cruces del calvario: el escritor de *El público* escribirá un teatro de abrirse las venas.

---

<sup>48</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., p. 181.

<sup>49</sup> *Ibíd.* p. 247.

## 4.7. Zoosimbología crística

La letra es el cordón umbilical entre poeta y entorno. Lorca no escapa a esta perogrullada ya que, desde niño, se bañó en un religioso líquido amniótico y fue bautizado con turbia agua bendita que desembocará místicamente en una crística simbología. Su educación espiritual es manantial donde se embeben gran parte de sus figuras literarias, erigiéndose así cual un pantocrátor con intertextualidad tetramórfica en la que la animalia lorquiana se abreva en arroyos neotestamentales.

Hubiéramos podido subsumir a la serpiente en este apartado por su tradición bíblica, sin embargo, abogamos por catalogarlo en su vertiente sentimental, por la descabellada fogosidad de la carne lorquiana con respecto a la menudea claudicación religiosa que se convirtió, al fin y a la postre, en una paulatina osteoporosis del alma.

De acuerdo con los textos bíblicos, el cordero es un símbolo de sacrificio y exvoto. Es una zoosimbología crística que alude a Jesús por antonomasia ya que, en conformidad con el evangelio, es el cordero de Dios (agnus Dei) por haber expiado a los pecados de la humanidad.

Tal inmolación, es una consuetudinaria metáfora para aludir a un extraordinario dolor que requiere una verdadera paciencia de Job; algo con lo cual se identificaba perfectamente nuestro dramaturgo. En su tragedia religiosa, el ángel Gabriel profiere palabras donde se entiende todo y no se comprende nada al mismo tiempo según dice María puesto que le reveló que: “Entre los rebaños de Israel hay un cordero de oro”.<sup>50</sup>

Poco a poco, María irá entendiendo que entre todos los corderos su hijo era el elegido para salvar a la humanidad, puesto que no pueden coexistir dos soles en el mundo con arreglo a las explicaciones que le serán brindadas por el arcángel. Lorca, en esta obra, se rebela contra Jehová por un egoísmo deliberado para que reine la oscuridad en un mundo lleno de odios por medio de una zoorreligiosa simbología del cordero de oro y de un Jehová color obsidiana.

---

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 245.

En la misma escena, y en su conversación con el ángel Gabriel, María se queda boquiabierta por los diferentes clisés que está viendo en sus ensangrentadas ensoñaciones; su hijo. Jesús, símbolo de la bondad, lirio entre adelfas, pulcra paloma de la paz, anda en un camino abarrotado de peligros; como si fuera un cordero entre “nidales de culebras”; el veneno va a recorrer sus níveas piernas a fuego lento, y seguirá su camino recto entre punzantes culebreos, todo esto en aras de una expiación a guisa de exvoto. Un cordero que se desuella a título de banquete para serpientes negras; un cordero crucificado con pecaminosas escarpas y un costado descosido, todo eso bajo la hierática mirada de Jehová y la heterodoxia blasfematoria del joven Lorca.

Otro símbolo crístico: la golondrina. Es de esas aves que se depositaron fehacientemente sobre las arborescentes arterias del buen cristiano; es dotada de una tradición legendaria ya que matarlas significaría un montón de desgracias:

En el Renacimiento, la golondrina simboliza la Encarnación de Cristo, por la cual se halla presente en las escenas de la Anunciación y de la natividad [...] símbolo de la Resurrección [...] Una piadosa leyenda cuenta que las golondrinas quitaron las espinas clavadas en la cabeza de Jesús, de ahí el respeto hacia ellas.<sup>51</sup>

Es evidente la zoosimbología religiosa del paseriforme por su correlación compasiva con Jesús ya que con sus picos le quitaron a las clavadas espinas en la cabeza, y de ahí su nimbada laureola de buen augurio que encontramos en la obra lorquiana con su ahorquillada cola zooemblemática.

## **5. *Del amor: teatro de animales***

Federico era un mancebo de quiméricos ideales. Cosa lícita cuando uno se puede vanagloriar de dedos de pianista donde se enturbia la mente al embeberse de filarmonías báquicas, y una mano que empuña la pluma de la imaginación por donde corren caballos desfogados y desbocados, buscando abrevarse fantásticamente en simbólicos hontanares y agónicos manantiales.

---

<sup>51</sup> Úrquiza Ruiz, T. (2012): *Símbolos del arte cristiano: breve diccionario ilustrado*. Burgos: Lulu, p. 131.

La obra juvenil del granadino es una selva domesticada por la ingenuidad poética en la cual se entrecruzan estrechamente la frondosidad arbórea con el gorjeo de los nuncios ruiseñores, en un intento de pintar un edénico y ansiado modo de vida desprovisto de odios y malaventuras, repleto de armonía y bendición de Dios.

Entender en general a la simbología lorquiana y en particular a su zoosimbología requiere ineluctablemente pesquisar en la evolución del *zoosema* desde la juvenilia, o sus obras de juventud hasta la senectud, a sabiendas que muchos símbolos de su obra senil tuvieron espontáneamente una pueril explicación.

Entre sus obras más primerizas que siguen teniendo el sello de cuartillas inéditas, y en la cual queremos hacer hincapié por su carácter zoológico, sobre todo, por componerse única y exclusivamente de animalísticos personajes, la titulada: *Del amor, teatro de animales*<sup>52</sup>. Es una obra que se compone por un sólo y único acto donde el autor que estaba en sus balbuceos literarios escancia zoosimbólicamente aspectos biográficos en una animalística moldura soliviantada por sus pesares intestinos, teniendo el objetivo de solventar dilemas dubitativos con sapiencia y amor animal.

La obra es el encuentro fortuito de una Paloma asoleada y de un Cerdo cariacontecido que, recorriendo la quietud del sendero se dejaba escapar gruñidos de inquietud. Ambos-Se congregarán otros animales después- irán a una asamblea para hablar de las crueldades cometidas por el hombre con respecto al reino animal, con tal de castigar este crimen de lesa humanidad.

La Paloma, de una manera como de otra, saldrá en defensa del ser humano, no obstante, el Cerdo está diametralmente opuesto a la compostura de la columbiforme puesto que su raza sufrió, en una tradición ancestral, de perennes degollamientos para servir de manjar al desvergonzado hombre.

Lorca acerca al lector una temática con un matiz controvertido; una duda que le aquejaba insistentemente y, que disemina en una trama con la cual recrimina al ser humano

---

<sup>52</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., pp. 113-129.

el sembrar constantemente cizaña, tomando al pobre bicho indefenso como alimaña y derribando a los árboles para que le sirvan de leña.

La Paloma es un zoosímbolo de libertad; cantada por Alberti y por muchos otros poetas, y gracias a sus alas, se encumbra por excelencia en un recurso alegórico de la paz. En la obra, la Paloma es la zoosimbolización lírica del hombre y por eso tiende a erigirse como sumo protector de los humanos en el reino animal, asimismo, es una indirecta del dramaturgo a esas personas que a pesar de ver los oscuros rayos de la injusticia se empecinan en engegucerse y encruelecerse.

El Cerdo es la zoosimbología del credo sojuzgado; subyugado por el hombre, convierte pocilgas y zahúrdas en auténticos mataderos para vivificar su ego desmedido. Simboliza la vida en un lacrimoso lodazal con una fecha límite cauterizada por el hombre: “que a cada cerdo le llega su San Martín”. En la obra, el Cerdo evoca reminiscencias de su madre degollada y desarrolla aseveraciones que denotan una sintaxis de la rabia y de la venganza, no obstante, el artiodáctilo zoosimboliza al hombre que quiere pero no puede; anhela descorazonadamente cambiar el rumbo de las cosas pero se queda al final desinflado.

El Cerdo zoosimboliza una maximalista insubordinación y un faccioso comportamiento al escuchar la palabra “hombre”. Su avidez de aprovecharse a cercén de los suidos ensucia y enrojece sanguinariamente al cieno en una felicidad revolcadora y por eso, el protagonista tira las campanas al vuelo para que despierte toda la animalia, y que se prepare a luchar, aguerridamente, contra un feroz enemigo en común que amenaza aniquilar familias y estirpes.

La Paloma representa la animalia que vuela en los cielos; con sus alas no pasa por malas situaciones tal como los “terráqueos” y por ello no se siente tan involucrada como los demás en buscar una escapatoria a todo lo que toca a lo humano. El Cerdo mismo la considera como un aliado de los hombres por ser uno de sus símbolos líricos y pacíficos desde los tiempos más vetustos; su agilidad volátil le permite ahorrarse sustos contra cualquier hipotético acto cinegético.

La Paloma y el Cerdo representan reverso y anverso de una misma moneda; en la cual el poeta acuña un zoosimbólico antropomorfismo caracterizado por infinitesimales luchas y reyertas que esquematizan, cambiando lo que se ha de cambiar. Los conflictos humanos que si de verdad quisieran atinar con una solución a sus problemas forzosamente la encontrarían penetrando los calientes temblores de los ojos animalísticos.

Otros animales vienen a formar otra celdilla al panal zoosimbólico de la obra lorquiana a saber el Asno. Representa el soportar insufrible de los dolores causados por el hombre. A pesar de estar pesaroso por cargar trastos que pesan, sigue su parsimonioso paso hacia donde le constriñe su amo. En la obra, alega que se dirige a la asamblea por compromiso ya que fue creado para recibir tormentos y tribulaciones por parte del hombre, en una zoosimbología que calca a la androsimbología de la humillación y sumisión en vez de adscribirse a la cultura de la insubordinación y de la insurrección.

En última instancia, y para ponerle un broche de oro a la obra, surge del azul una garganta de luz consistente en el Ruiseñor. Gorjeador de primera fila, forma parte del coro musical de la naturaleza junto al sapo y la fuente. Zoosímbolo de la armonía perfecta, invoca la alegría siendo la musa poética del hombre soñador. En la obra es la encarnación de un mundo ideal donde sus cantos simbolizarían una cohabitación entre humanos y animales, o el gorjeo-alpiste como pista interpretativa a las diferentes simbolizaciones. Una confederación en la cual las palabras claves serían paz, amor y sosiego. Lorca iza la bandera paseriforme como señuelo de la igualdad bordada amorosamente en una heráldica ruiseñorial y lo pone al final de la obra con alusión a que todo aparente conflicto ha de soldarse con un estruendo de trinos.

Cabe citar asimismo al coro de las Cigarras que interviene cual un estribillo; el brillo astral del sol los quema marcadamente que, sintonizando con los gorjeos del ruiseñor y el encendido de los grillos, desempeñan una achicharrada sinfonía zoosimbólica. Dicho de otra manera, la chicharra ya tiene su propia persecución: corazón malherido por lumínicas lamas; el sempiterno dolor que sufre le dispensa de la lucha contra los humanos en una mítica y sisífrica simbología: la de estar condenada eternamente a llevar ígneos grillos.

La trama representada por la animalia reverdece a la obra en un trasfondo de protesta roja; a primera vista puede parecer un juvenil cuento para niños. Sin embargo, recobra una dimensión política lícitamente defendible por el bisoño Federico; las atrocidades humanas, y la injusticia social retoñan en tono de protesta para clamar un inexpugnable desacuerdo.

Con esta zoosimbología, el imberbe Federico pasa de un humanismo intrínseco, impronta que caracteriza la obra, a una preconización pregonera por la convivencia con la animalia con tal de eludir a importantes conflictos que desequilibrarían la paz mundanal. En este caso, no habrá otro remedio que el de la emancipación e insurrección para restablecer a la ecuanimidad perdida, un igualitarismo que tanto pregonó su admirado Cristo.

## **.Conclusión**

La simbología literaria entraña un polemista “yo” que se viste de protagonista, una yoicidad que sueña con hacer gala de universalidad. En esta parte del trabajo, resaltamos a la zoosimbología y su papel preponderante en el momento de encubrir pensamientos y sentimientos autorales. La lorcanimalia, sea modernista, herpetológica, ornitológica o mítica, demuestra, en conformidad con el momento escriturístico, unas ligeras emociones azules, serpenteantes y alíferas de un pagano corazón aureolado por un halo religioso y untado con una zooemblematicación crística, cosa que corroboramos en los consiguientes párrafos.



# **Tercer capítulo: Lorca: zoorreligioso escritor**



Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo. (Si no puedo persuadir a los dioses del cielo, moveré a los de los infiernos.)

Virgilio

Jesús les dijo: “cuando hagáis el dos uno...cuando hagáis del masculino y del femenino un Único, a fin de que el masculino no sea un hombre y el femenino no sea una mujer,...¡entonces entraréis en el Reino!”

Evangelio de Tomás, Logón 22

Esto es reino de dolor/ y no existe el Dios de amor / que nos pintan. / Contemplando los cielos / se adivina el imposible de Dios, / Dios que es eterno mudo, / Dios inconsciente, rudo/ El abismo.

Federico García Lorca

Las acciones de mi cuerpo las contempla mi espíritu muy alto y soy dos durante el gran sacrificio del semen. Uno que mira al cielo incensado de azucenas y de Jacinto, y otro que es todo fuego y carne que esparce muerta vida con perfume de verano y de clavel.

Federico García Lorca

## **.Introducción**

En estas subsecuentes cuartillas, estudiamos el correlato entre cielo y Cielo, o sea, la atribulada religiosidad de los escritores a través de sus textos. Esto se suele traducir en un literario ocaso de la divinidad y en el recordado fracaso del hombre por no seguir al mensaje de Cristo. La simbología puede tener diferentes acuciantes y vectores. En este sentido, nos referimos a la “zooreligiosidad”, un término acuñado para arracimar el dogma y la animalia. La fe de Federico hizo que viviera en un zarco orco: en conflicto con Dios y en paz con el Unigénito, Lorca nunca pudo desprenderse de su faceta de *escritor*.

## 1. Escrituras y escrituras: entre Cielo y cieno

La penitencia va por dentro. Escribir es un endógeno reconocimiento. La dificultad del oficio reside en pasar al cedazo los pensamientos, ideas, escrúpulos y remordimientos con tal que se filtre la quintaescencia del alma lactescente, un ánima desprovista de alargadas sombras y obsidianas, de tiznadas reglas, de oscuros óbices y de claroscuros crepúsculos, en fin, y en metonímicos vocablos, de la tinta al folio.

La escritura es las carnestolendas de las palabras. Estas últimas-que serán las primeras- son dotas de carátulas a mansalva; máscaras que menoscaban al lumínico embate de la veracidad. Esto hace del corpus literario una especie de *commedia dell' arte* en la cual las aseveraciones son arlequinescas trampantojos. El lectorado, partiendo de una empírica arquetipización de somáticas lecturas, se siente ingenuamente engañado por “tragarse” secretos de Polichinela.

La escritura es confusión y confesión. Se busca desesperadamente la absolución. Todos confabulan contra la liberación de la psique; teos, eros y tánatos: una mítica trinidad que atenaza y encadena al libre albedrío en un prohibitorio inframundo. El escritor, después de un examen de conciencia consistente en el primer borrador del libro, ha de someterse a un acto de contrición; un dolor por sentirse maldito y malquisto en una sociedad biempensante. Ergo, una sublevación e insurrección contra Dios y hombre o acto de contradicción.

La escritura se tiñe de color morado nazareno. El escritor enfunde amoratadamente sus palabras en túnicas y encapirota encapuchadamente a sus matices. Esta simbólica procesión hace del literato un heterodoxo semanasantero por su clavada fe en la mistificación léxica lo que hace la pasión del escrito. Considerar a la pluma como estilete de las cinco plagas del alma es creer en una verdinosa literatura de abrirse las venas cuyo corazón es una *passiflora incarnata* (flor de la pasión).

La escritura es la insubordinación del abecedario ante un reclinatorio. El literato rinde pleitesía única y exclusivamente a su mefistofélico fuero intestinal. En la iglesia de su obra, se libra de entrar en su confesonario visceral puesto que se entonaría una

blasfematoria jaculatoria por la única y sencilla razón de que carne no es alma, fuego no es cielo y Apolo no es Dionisio. El badajo del vocablo tintinea lejanamente en las entrañas del fáustico escritor en virtud de ponerle un lóbrego halo alógeno.

La escritura es un acto de (in)satisfacción. En busca de una narcísica nutrición del ego, la literatura se convierte en una balsa síquica que riela al sicalíptico deseo frustrado, un sedoso frufurú subsumido que reverbera la pétrea castración vital. El proceso creativo goza de una azuzada reyerta introspectiva y extrospectiva; el autor ha de demostrar una resistencia numantina a las trifulcas interoceptivas a raíz de que las instancias endógenas y exógenas formen pacíficas caras de una misma numismática.

La escriturística penitencia es rehusar seria y reaciamente al arrecio de la carne y a renunciar al desequilibrio del alma. Reconocer a los embozados estratos del ánimo es desatar al instinto animal bajo pulsiones enmascaradas, encaramarse a la montaña concupiscente y bajar del monte Carmelo, refocilarse en los jardines abiertos para pocos lo que subsume hedonismo y misticismo en una adventicia compenetración.

La escritura no toma a la absolución como solución. El literato no se absuelve más allá de que lo absuelven. Una formación o educación religiosa supone una rehermeneutización de la estructura interna del texto; a base de religión, sabe a poco un copo de nieve en un erial con viento. El inconsciente colectivo impone una incorpórea trascendencia y una ficción inmanente a una legendaria concepción religiosa, unas figuras desacralizadas donde se confunden dioses y mitos en una resultante heresiarca y desangelada, y por consiguiente, una somera ascensión del flujo sediciosita.

Ahora bien. Es menester recalcar el carácter confesional de la literatura con tal de (re)probar su aconfesionalidad. La psicobiografía y la psicocrítica bucearon órficamente en la parapersonalidad y en la paratextualidad en aras de pescar un trasfondo inconsciente. La estratificación intestinal amontona recuerdos, paradigmas, rescoldos listos para recibir, en cualquier momento, una estimulante palingenesia que avivaría pavesas semiapagadas.

Estas manifestaciones se pueden dividir en positivas y negativas. Las primeras pueden ser un material de autosatisfacción consistente en felices vivencias o proezas realizadas, mientras que las otras se pueden aglutinar a decepciones arrinconadas o a

fracasos desmemoriados que resurgen facciosamente bajo forma de violentas invectivas o desamparados personajes.

La represiva univocidad del aflujo autoral desemboca irrevocablemente en una catarata de complejos que empapan a los intersticios de la obra literaria. Una impasible madre, verbigracia, que impone a su hija que vaya a misa a contrapelo se refracta insubordinadamente en una futurible insumisión a las instancias religiosas. La educación coercitiva es, a primera vista, inapelablemente eficiente, pero, el resultado, a la larga, es inoperante.

Después de espigada, supongamos que esta doncella se ponga a escribir una redacción sobre las distintas ceremonias eclesiásticas. La mujer que es de confesión cristiana no practicante, escogería a cualquiera intentando sacar, consciente o inconscientemente, a colación a la obsesiva misa y a las ecoicas trepanaciones del *Dóminus vobiscum*.<sup>1</sup> No sólo se resignaría a profanar al sacramento eucarístico y a erigirse en una “antimisa”, sino se atrevería a cascar y a cazar inmaculadamente, tal una anticristiana Artemisa, a cada santo y a toda sotana blanca.

La religión es un catalizador- sea o no el escritor practicante- por el conglomerado infinitesimal del simbolamen que pueda recluir. Es substancial analizar una caleidoscópica muestra sicorreligiosa en un texto con el fin de entender la eterización del substrato místico por sus confines. En este sentido, no pretendemos hablar de la contextura inherente a una obra omnímodamente religiosa, como las encíclicas, sino, tratar a la religión como mezcla de dogmáticos credos e incredulidad verosímil. La Escritura es cerúlea mientras que la escritura es cenagosa. Sin embargo, la intertextualidad religiosa es una alegórica transubstanciación que deifica, a una letra de similitud, a cieno y cielo.

La obra literaria con trasfondo religioso es un grito que provoca un chirriante silencio de catedral. Se entra por el pórtico de la lectura y, en un santiamén, se aguaita al sacerdote-escritor. Vestido de una sotana negra con sobrepelliz blanco, cadenillas y tapa sahúman al claroscuro léxico gótico con un candelabro de quince vocablos. Encender un tenebrario es iluminar una ensombrecida personalidad. El sacerdote-escritor pasa de la

---

<sup>1</sup> “El Señor [sea] con vosotros.” Segura Munguía, S. Op. cit., p. 49.

lámpara araña ya que trama yoicas marañas de obsidiana con tal que los fieles-lectores reciban del acetre una simbólica luz negra. El escritor que es declaradamente prorreligioso o antirreligioso se caracteriza por una compostura que franquea la línea roja del tabú y se lanza, desde el balcón de su personalidad, un desafío urbi et orbi. Su estilo es inherente a su cristalina posición. El literato que guarda el mutismo en sus creencias acredita una carencia de ímpetu al encarar al público, tales posturas, sean como fueren, se pueden superponer en un críptico cuadro de signos lingüísticos. El lector tiene que sortear con los óbices simbólicos que se transmutan y nutren los alineados rizomas del subtexto.

Los complejos de personalidad, la censura estatal y el rechazo social encierran a la verdadera apariencia del autor en el destartalado zaquizamí del subconsciente. Por ahí despuntan destellantes substratos a la superficie de la obra. El escritor, esquila, poda, y pule la lanosa palabra, la arborescente puntuación y la opacidad de la frase para evitar a cualquier equívoco.

La temática religiosa es arma a doble filo; o se parte de una edénica forma para enmascarar al ígneo leviatán que dormita en el fondo, o se termina claudicando al pasar de un intestino campo elíseo a un escaparate más tiznado que la gehena. Ingenio y arte suelen maquillar a la saturnina realidad.

No cabe duda de que la literatura en general, hispánica en particular, es dotada de un leitmotiv religioso. Novelas, poemas y obras teatrales abarcan a un sinnúmero de acepciones místicas inherentes a la ortodoxia católica. Alusiones a la santísima trinidad (Dios, Jesús y Espíritu Santo) se acopian unitivamente y se disgregan, a la sazón, al formar una sarta de *dramatis personae* (personajes dramáticos). Si Satanás es un ángel rebelde, el escritor es un cura incurable, insanable de una cuita que tiene por origen y raigambre al “paraíso perdido”, que diría Milton. La desobediencia que relata el Génesis es el albor de la desfachatez por haber comido del árbol del bien y del mal. El ser humano es inexorablemente sentenciado a salir del jardín edénico y dar una dúctil dentellada en la ponzoñosa poma de la muerte.

Este hecho fatídico se escinde en dos ramificaciones: un puñado de literatos se abrieron un camino de luz y alabastro. Una pluma que escribe con espíritu de cuaderna vía,

en consonancia con los mandamientos del Señor. Hacen de sus escritos un laudatorio tedeum por ser fieles representantes del árbol de la vida.

El otro puñado- y es el que nos interesa en nuestro trabajo- son los escritores malditos descarriados y extraviados. Vieron a la expulsión del paraíso como peccata minuta (pecado venial) y *felix culpa* (pecado feliz). Arbolaron a la bandera de la sedición y del satanismo, se abrieron una senda en sus venas de azabache, abogaron por un vesánico viacrucis venéreo, y al morir, se untaron de enveros y pasaron del viático.

Este gremio de escritores adhirió a una religión propia cuya proterva trinidad es Belcebú, Lilith y el Espíritu Súcubo. Su biblia es el *Códice Gigas* y otros cuantos grimorios atreviéndose a dar el *osculum infame* (beso infame). Su hagiografía es la mitología grecorromana decantándose báquicamente por la lujuria para arrastrar al esplín de su maldición y a la bilis de su desesperación. Estos citados rasgos distintivos hacen de esos literatos unos fuera de serie, unos seres que gozan de una tétrica excepcionalidad, unos hombres que cantan ufanos himnos con palabras que gimen. Todo esto, tiene que ver indudablemente con el entorno social y con la acérrima educación religiosa que se dilata fúlgidamente en una furibunda filípica.

## **2. Psicología de la religión: aferencia de la fe y eferencia de la psique**

Psicología y psicoanálisis se interesaron a la religión y a su bífida índole inmunizadora y anatematizadora. Atreverse a hablar de una psicología de la religión es arracimar una sinapsis entre el aparato psíquico y el corazón humano en una neurálgica aferencia de la fe y eferencia de la psique. Un radicalismo religioso o un fervoroso ateísmo se bifurcan teniendo una misma raíz interna que estimula, en conformidad con la educación y ambiente del sujeto, a pulsiones partidarias o detractoras del misticismo.

Lo consuetudinario es que la persona crea en un ser superior respondiendo, así, a un instinto innato que se puede adular fácilmente en el caso de nuevas ideas invasoras. Sin embargo, no creer, más allá de las metapsicológicas razones de la persona, es una conclusión que saca el sujeto y que, en rigor, está correlacionado con una trastienda

inconsciente. Por eso “es importante tener presente que los motivos y presiones psicológicas de los que a menudo no somos conscientes, con frecuencia se encuentran detrás de la falta de fe.”<sup>2</sup>

Freud disemina a través de toda su obra unos brotes e injertos religiosos con respecto a la achabacanada psique. El psicoanalista vienés aboga por una quimérica tesis divina de modo que Dios sea pura creación del imaginario humano. Amén de eso, asevera que el Creador es mera deificación del padre en una superposición del *Pater* (padre) y del *Sacer* (lo sacro). En otras palabras, se es religioso a tenor de tener miedo del progenitor. La temática religiosa fue tratada por doquier en correspondencias con el médico alemán Fliess y en obras como *Actos obsesivos y prácticas religiosas* (1907), *El porvenir de una ilusión* (1927), *El malestar de la cultura* (1930) y *Moisés y la religión monoteísta* (1939).

En *El porvenir de una ilusión*, Freud hace una interesante analogía entre los basamentos de la religión y los grandes avances civilizacionales. El desarrollo conseguido por el ser humano en todos los compartimentos es una manera de guarecerse de los males propinados por la Potencia Cerúlea. En otras palabras: “Las ideas religiosas han surgido de las mismas necesidades de las que han surgidos todos los demás logros de la civilización: de la necesidad de defenderse de uno mismo contra la aplastante fuerza superior de la naturaleza.”<sup>3</sup>

Partiendo de esta premisa, la presión exterior que recibe el sujeto en su día a día es una contingencia plausible de una (de)presión intestinal, o lo que llama Freud una neurosis que trastoca a las parcelas emocionales de la persona. En sus estudios, avanza que la neurosis es un corolario de la religión mientras que la religión es obsesiva neurosis universal por el fundamentalismo que suele acarrear. En cuanto al origen pulsador de cada cual, la religión proviene del egoísmo y la neurosis de unas pulsiones sexuales:

Uno podría atreverse a concebir la neurosis obsesiva como un correspondiente patológico de la formación de la religión, calificando a la neurosis como una religiosidad individual, y a la religión, como una neurosis obsesiva universal

---

<sup>2</sup> Vitz, P., *Psicología del ateísmo*, p. 2. [Fecha de consulta:19/06/2015]  
<http://www.mercaba.org/ARTICULOS/P/vitz,%20paul%20c%20-%20psicologia%20del%20ateismo.pdf>

<sup>3</sup> Freud citado por Vitz. *Ibíd.* p. 5.

[...] la diferencia más decisiva, en la naturaleza de estas pulsiones, que en la neurosis son exclusivamente sexuales y en la religión son de origen egoísta.<sup>4</sup>

Problemas de la psique pululan permanentemente, por eso, el psicoanálisis probó de paliar a los trastornos adyacentes al aparato psíquico. Una religiosidad con tintes de encaprichamiento hincha desmedidamente a los contornos del superyó. Tal cosa, desencadena emotivas madejas y enmarañadas sensaciones que se estrechan en un neurótico nudo gordiano difícil de soltar. La nudosidad religiosa suele dejar estigmas somáticos y sobre todo psíquicos. Freud, mediante su “bucéfalo” analítico no se preocupa tanto de la intrínseca índole mística del método, sino envalentona a los sacerdotes y demás hombres de religión que lo utilicen. La meta es desatar las corredizas cuitas o cortar la raíz del mal. La confesión puede ser beneficiosa siempre y cuando se auxilie benefactoramente al sujeto-fiel:

Freud piensa que el psicoanálisis puede prestar un excelente servicio a los eclesiásticos en la cura de almas: “El psicoanálisis en sí no es ni religioso ni irreligioso. Es un instrumento que no toma partido, pueden usar de él religiosos y seculares, siempre que sea únicamente al servicio de los seres enfermos para liberarlos de sus sufrimientos”.<sup>5</sup>

Si el enfermo se desahoga aliviadamente ante un sacerdote o un psicoanalista, el escritor, en contrapartida, se hunde undívagamente en undosas oraciones. La escritura puede servir de malecón a las neuróticas obsesiones que se desparraman, en flujo y reflujo, a lo largo de la obra. Puede también provocar un efecto mariposa cuando resoplen vehementemente los vientos de la congoja, sumergiendo, así, al autor en un disneico roción escriturístico.

### **3. El literario ocaso de Dios**

La endógena hipoxia de fe se traduce fidedignamente en una álgida reprimenda a todo lo que imbuiría ideales de sacralización, empezando por una drástica decisión de

---

<sup>4</sup> Freud, S. (1992): *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, vol. 9, p. 109.

<sup>5</sup> Juan del Col, J. (1996): *Psicoanálisis de Freud y religión: estado actual de ambigüedades por resolver*. Bahía Blanca-Buenos Aires: Instituto superior y Centro de Salesiano de Estudios, p. 28.



delicuescencia divina. Desde tiempos remotos, los literatos dieron una capital importancia a la existencia de Dios. Hacer un estudio retrospectivo en aras de comprobar la religiosidad imperante en el Medievo confirmaría esta tesis. Tópicos como el *Sic transit gloria mundi*<sup>6</sup> o el *memento mori*<sup>7</sup> resaltan el miedo visceral de cara al juicio final y, de paso, al infierno divino. Las danzas de la muerte y las coplas manriqueñas son los mejores paradigmas que se podrían citar.

Aparte del politeísmo pagano, podemos pensar que la literatura medieval no terminó de rendir acalorada doxología. Ramón Llull, famoso teólogo medieval, lo hace en diferentes obras entablando una compilatoria comparación entre las tres religiones monoteístas, a saber, Judaísmo, Cristianismo e Islam en su *Llibre del gentil e los tres savis*.

Gonzalo de Berceo trajo su granito de arena a la laudatoria cadena divina. Sus heteróclitas composiciones en el seno del mester de clerecía denotan una arraigada pasión al culto, sobre todo, la prodigiosidad literaria de sus genuflexiones marianas en su famoso *Milagros de Nuestra Señora*.

En cuanto a Dante Alighieri, desplegó su cosmovisión religiosa en su conspicua obra titulada “Divina comedia”. *Il Sommo poeta*, aborda metafóricamente su concepción cristiana sumergiéndose, mediante un batiscafo alegórico, en el infierno, purgatorio y paraíso: un trisagio a la Santísima Trinidad.

La temprana poesía renacentista española tuvo una predilección inherente al misticismo. Entumecer a la carne mediante un enfervorecimiento divino era el clavo ardiendo. La ascensión en la escala espiritual se hacía sobre etéreos peldaños. El objetivo consistió en descubrir apologeticamente a las moradas internas; una desvivida existencia esperando alcanzar a la inmortalidad del alma. En otros vocablos, ensimismarse en la letra para enajenarse en el atril de las Sagradas Escrituras y, por lo tanto, formar la tan ansiada unión divina.

Los poetas más representativos de esta corriente son el dominico fray Luis de Granada, el agustino fray Luis de León, la carmelita santa Teresa de Jesús y uno de los

---

<sup>6</sup> “Así pasa la gloria del mundo.” Segura Munguía, S. Op. cit., p. 132.

<sup>7</sup> “Recuerda que has de morir.” *Ibíd.* p. 91.

dechados de la poesía lorquiana, san Juan de la Cruz. La obra simbólica de este último es un calado candelabro. Su poesía es un monte Carmelo donde se cantan espiritualmente senderos purgativos y caminos iluminativos hasta llegar a la cúspide unitiva. En la noche oscura del culmen anímico, enciende, con flamígero carboncillo, el croquis del amor vivo.

En cuanto al teatro, se cultivó también un género que ensalza la idiosincrasia cristiana, la eubolia y condena al comportamiento licencioso y a la bazofia. Basado en una temática eucarística, el Auto Sacramental representa, en bíblicas alegorías, la noción del *Theatrum mundi* (Teatro del mundo) que une personajes a personas con una máscara virtual en aras de alabar al virtuosismo litúrgico. Varios dramaturgos descollaron a la larga: Lope de Vega, Tirso de Molina, sor Juana Inés de la Cruz y Calderón de la Barca con su obra más destacada: *El gran teatro del mundo*. Los ilustrados bajaron el negro telón de los autos por no hacer juego con el siglo de las luces.

La cruz de la moneda no tardó en manifestarse descaradamente. Desde las postrimerías del Medievo, las instancias eclesiásticas mantenían un monopolio implacable, sobre todo en cuanto a publicación de libros con el *Nihil obstat*.<sup>8</sup> Sin embargo, con la entrada del Renacimiento, y el acelerón de las ciencias, quedaron postergados los credos correlacionados con la Teofobia en detrimento del antropocentrismo que se disgregaba a todas luces. Eso, brindó la oportunidad, una vez disipadas las terroríficas tinieblas, de romper las cadenas del gregarismo, cogitar libremente en la esencia del hombre y elucubrar sobre teológicas quintaesencias, inclusive sobre el mismísimo Dios.

La temática religiosa siguió palpable en todos los rincones literarios con aguachirles de viva socarronería. Se concatenaban desembozadamente los improperios blasfematorios, se desparrama una deontología de inmoral bellaquería provinciana, y salieron a la palestra facundia herética y tribunicia anticlerical versadas en obras cuyo contenido no tardaría en pasar al *index librorum prohibitorum*.<sup>9</sup>

La censura clerical no pudo impedir una nueva letanía de obras sacrílegas ni consiguió apagar los ardores del pueblo con asustadores actos inquisitoriales. Todo lo

---

<sup>8</sup> “Nada se opone [fórmula con que la censura eclesiástica manifiesta su aprobación para la publicación de un libro].” *Ibíd.* p. 100.

<sup>9</sup> “Índice de libros prohibidos [publicado en 1564 y suprimido en 1966].” *Ibíd.* p. 75.

contrario: se atizaron las pavesas de la oposición y los que firmaban sus libros anónimamente o escribían de una manera acróstica y simbólica lo hacían sin tapujos ni ambages. Esto se consolidó definitivamente en el Siglo de las Luces. Las ganas de educar al pueblo con la instauración de un nuevo sistema educativo basado en dioses mitológicos y cambiar libro por crucifijo fue una dificultosa tarea. Sin embargo, el desarrollo en diferentes planes y el gozar de un buen modo y esperanza de vidas, tendieron a mezclar simétricamente cielo y ciencia.

Los avances tecnológicos a lo largo de los siglos aumentaron suspicacias y contingencias alrededor de la existencia de Dios. El hombre se desvinculaba autoritariamente de cualquier adscripción religiosa y el poder de la iglesia se reducía de una manera considerable. La aparición de nuevas ciencias experimentales aumentó los índices de incredulidad y coronó el todo con un endiosamiento del hombre. Es más. Decididamente proliferaron las doctrinas que cuestionan filosóficamente a Dios, entre deísmo, pandeísmo y panteísmo, ateísmo y agnosticismo, existencialismo y nihilismo desembocando, por desmesuradas ansias de vida, en el deicidio.

La generación del 98 fue el perfecto ejemplo. Sus miembros plasmaron arrastradamente corpóreos recelos religiosos. La angustia intestinal es achacada a un Dios que no para de existir y de desaparecer tal una silábica aféresis o epéntesis. El mermado estado interior de sus epígonos y la catastrófica situación del Estado requiere cartesianamente un chivo expiatorio.

El verdadero infierno es el averno de la psique. Esto debía de pensar Miguel de Unamuno al intimar apropiadamente con la palabra “congoja”. El ensayista bilbaíno es el ícono inexpugnable del ateísmo religioso. Unamuno se inmunizó aséptica y escépticamente de todos los idearios dogmáticos. Podemos avanzar que casi no hay obra suya en la cual no se exhala un humus antirreligioso, una musa mística que mistifica masivamente a la mojjigatería mesiánica ya que el intelectual renegado puede ser limpio e impío, servir y no salvar. La animadversión popular que propala Unamuno al cristianismo es de carácter pueril. El férreo ambiente católico en el cual creció remontará, una y otra vez, al entramado de sus obras. La apócrifa índole que mina a los breviarios fue una de las experiencias unamunianas que emanciparon genuinamente al Miguel más mancebo:

Verdad es que recuerdo también como habiendo leído en un devocionario una jaculatoria que proporciona cincuenta días de indulgencia a cualquier fiel por cada vez que devotamente la recitare, nos estuvimos una tarde una prima mía y yo sentados sobre la mesa de la cocina, recitándola una y otra vez, y llevando en un papel con rayas de un lápiz la cuenta, no ya de meses, sino de los años de indulgencia que nos habíamos ganado. Y tengo por indudable que nos la ganamos, vaya si nos la ganamos.<sup>10</sup>

Tener una cosa por una verdad como una catedral cuyas falsas pilastras se derrumban en menos que cante un gallo. Heme aquí la τραγωδία<sup>11</sup> del bilbaíno: el sentimiento vital del imberbe Unamuno. En una yerta compostura profería acaloradamente tantas oraciones bisbiseadas, tantas jaculatorias musitadas, tantas avemarías cuchicheadas que se esfumaron lacrimalmente por la ecoica niebla. Este hielo abrasador resume el antinómico temperamento del poeta en su “Oración del ateo”. El escritor de *Abel Sánchez* regurgita su ateísmo de una vocinglera hiel que hieren los sordos confines del soneto. Con el arnés grotesco, entabla, en ristra, una algarada contra los gigantescos molinos divinos. Para él, Dios es Dorotea, o sea un invento, una entelequia, un ente distópico que incrementa cómica y micomiconamente su *horror vacui* (horror al vacío):

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes, / y en tu nada recoge estas mis quejas, /  
Tú que a los hombres pobres nunca dejas / sin consuelo de engaño. No resistes/  
[...] ¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande/ que no eres sino Idea; es muy  
angosta / la realidad por mucho que se expande/ para abarcarte. Sufro yo tu  
costa /Dios no existente, pues si Tú existieras/ existiría yo también de veras.<sup>12</sup>

*Deus est ergo sum* (Dios existe, luego yo también) es un argumento sofisticadamente *ad unanumem* (conforme a Unamuno). Cartesianamente, debería de ser todo lo contrario, mas, la desesperación, la tribulación, la maceración, la exasperación y la laceración que invaden la mente del poeta asfixian su sentido común y la desnortan en una nulidad omnisciente, lo que hace que ande chapoteando en una natatoria nada. Sediento de fe, Don

---

<sup>10</sup> Arranz Freijo, E. B. (2000) hacen una excelente radiografía del psiquismo evolutivo unamuniano con matices psicobiográficos en el artículo: “Psicología evolutiva en Miguel de Unamuno. Recuerdos de niñez y de mocedad”. Revista Oihenart: n°18, p. 7.

<sup>11</sup> “Tragedia, canto o drama heroico.” Vox: diccionario manual griego-español. (1967), Barcelona: Bibliograf, p. 588.

<sup>12</sup> Romero Luque, M. (2000): “Estilo y forma poética en Unamuno”. Revista Philologia hispalensis: vol. XIV, p. 223. Para más angustias unamunianas, consúltese el capítulo: “Pensamiento y sentimiento, visión de una poética” en el libro del mismo autor (2001): *Poesía y visión poética en Don Miguel de Unamuno*. Sevilla: Padilla libros, p. 23.

Miguel es tan de espejismos en los médanos que se acongoja al no atinar con agua divina: “Observad a los más de nuestros ateos y veréis que lo son por rabia, por rabia de no poder creer que haya Dios”.<sup>13</sup>

En la misma convexa postura, Antonio Machado va a trazar su mixtilínea creencia para propinar un irreligioso ataque frontal. Amigo de Unamuno y compañero de generación<sup>14</sup>, tuvieron la cacofónica tarea de sintonizar panderetas y charnegas españolas con la maestría secular de un Juan de Mairena o de un Augusto Pérez. El anticlericalismo que profesaban ambos intelectuales era una marcha republicana con tal de despertar a la sempiterna duermevela del pueblo.

La búsqueda a Dios, al mismo tiempo a España, que hace el Machado más joven es una onírica búsqueda. En una poética barca, cual un Caronte, zarpa hacia islotes de sueño y fosfeno. Muchos carámbanos obturadores se ponen en su camino. Vientos y sombríos turbiones tambalean su singladura hasta llegar, siguiendo a las “concéntricas mariposas” que vuelan al cerrar los ojos, a la pareidolia más lumínica.

En rigor, el poeta andaluz rema por los meandros del alma. Como la brújula bíblica ya no le indica el norte divino, se ve obligado a recurrir a empíricas meditaciones, a introspecciones reflexivas, a órficos fondeos con el objetivo de vertebrar a las negras masas del alma:

Para Machado, el sueño va a ser una búsqueda de la verdad, de la fe, de España. A través de él quiere el poeta indagar la posibilidad de unión entre el hombre que crea y el que cree, esa dualidad que cada existencia lleva en sí, inevitablemente: Las galerías / del alma que espera están / desiertas, mudas, vacías; / las blancas sombras se van.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Unamuno citado por Fuster Perelló, S. (1997): *Misterio trinitario: Dios desde el silencio y la cercanía*. Madrid: San Esteban, p. 22.

<sup>14</sup> La recíproca admiración de ambos intelectuales es consabida. El poeta sevillano le rindió varios homenajes donde recalca que abreva en la misma fuente unamuniana, entre otras la religiosa, la quijotesca y la solitaria. Entre los versos dedicados al amasio rector salmantino destacamos: “Libros nuevos. Abro uno/ de Unamuno. / ¡Oh dilecto, / predilecto / de esta España que se agita/ porque nace o resucita! / Siempre te ha sido, ¡oh Rector / de Salamanca!, leal / este humilde profesor / de un instituto rural. / Esta tu filosofía / que llamas diletantesca, / voltaria y funambulesca, / gran Don Miguel, es la mía”. Machado, A. (2011): *Soledades*. Buenos Aires: Tecnibook, p. 107.

<sup>15</sup> Martínez Blasco, A. (1994): *Estudios de literatura española contemporánea: Unamuno, Machado, Valle-Inclán, León Felipe, Domenchina, Salinas*. Kassel: Reinchenberger, p. 41. El escritor dedica no una menos interesante pesquisa sobre la concepción religiosa de Machado tratando cardinales puntos como “el problema

A despecho de sus denodados esfuerzos con tal de allanarse un derrotero divino, de surcar infecundamente las estrías del alma, el escritor de *Campos de Castilla* se encuentra compelido, casi constreñido a demostrar una destreza de alfarero luminiscente. La empresa es perentoria y primorosa: crear un Dios y creer en él. Un demiurgo que fragua a otro entre las vísceras frescas de una conciencia porosa, castillo de arena que se derrumba, aspirina que se deslíe, un Dios-diamante que al tocarlo es frío pero su origen es caliente, o sea, vaporoso y volátil: panteístas estalactitas que destrizan el ánimo en añicos:

El Dios de Machado es un Dios que él crea con suprema ansiedad: buscándonos lo confiesa el poeta- entre nieblas, con un desengañado esfuerzo de la razón. No está fuera de nosotros. Lo forjamos en nuestra conciencia: El Dios que todos llevamos, / el Dios que todos hacemos, / el Dios que todos buscamos / y que nunca encontraremos [...] Este Dios, inquirido desesperadamente, encontrado o no, es el Dios antes el cual reza machado el credo de su poesía.<sup>16</sup>

El escritor de *Juan de Mairena*, conocido por su dilección filosófica, se arrima en unos tratados de producción existencialista para parangonar sus resultados a lo encontrado por otros. Para desenclavarse la espina de la inmanencia divina, el poeta parece refrendar presocráticas posturas que remontan a la Escuela Jónica y a un animado hilozoísmo, amén del enfoque espinosista que aglutina fundidamente Dios y Naturaleza. Un panteísmo de índole achabacanado que le deja perder consecuentemente el divino hilo de Ariadna y rizar el rizo del agnosticismo:

El intento de aprisionar la imagen de la Divinidad a un solo concepto [...] es también, en su insuficiente posibilidad, un tema y un esfuerzo agónicos. Ese mismo agonismo que Espinosa resolvió al hallar lo divino en toda manifestación de la Naturaleza [...] y que iba a abocarlo a un panteísmo ya iniciado antes, en el hilozoísmo [...] También nuestro poeta [...] que ante la impotencia de alcanzar a Dios, lo aboca a un agnosticismo inevitable.<sup>17</sup>

En rigor, el colofón de la búsqueda machadiana en términos religiosos, y concretamente en cuanto a la divinidad, es mutatis mutandis la de la Generación del 98. Nos hemos explayado un poco sobre los dos precedentes poetas porque fueron, que

---

religioso en la obra de Machado”, pasando por “el tema religioso como problema generacional” y desembocando en el “Dios inmanente”, pp. 31-48.

<sup>16</sup> Chabas, J. (2001): *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Madrid: Verbum, p. 177.

<sup>17</sup> Martínez Blasco, A. Op. cit., p. 50.

sepamos, los que tuvieron la crisis existencial más aguda entre sus congéneres. Pio Baroja, a su vez, dio cierta importancia a la temática pese al batiburrillo científico que le adjudica; un maremágnun de reflexiones pluridisciplinares que convergieron inequívocamente en un crudo nihilismo. Los demás miembros alegorizaron a Dios como una leyenda del tiempo, una clepsidra gigante que precipita corrientemente los ríos en la mar mortuoria.

En cuanto a la epifanía de Dios en la obra de la Generación del 27, es casi un afluyente de la citada generación. Una vez roto el hielo de la desacralización y de la blasfemia, una vez abierta la caja de Pandora con todo el secularismo que ello supone, el ingrediente religioso servía como una guirnalda literaria, como una folclórica filigrana, como un belén que engalana las alacenas del poema. Se encomendaban a Dios, llorando como magdalenas, en los Romances de pena, para gayar deíficamente a la belleza mujeril, o para curar cuitas de ineluctable separación.

Y Dios creó la Mujer. La frase lapidaria sincopa sesgadamente el basamento de la nueva religión. La dona como objeto de dadas inspirativas consiguió encarnarse y encarnarse como un palpable ser existente. Todo eso, por ser carne, tangible y tocable, mientras que la divinidad es todo lo contrario. Sea como fuere, la literatura rindió distintos cultos a Dios y a la mujer. Ahora bien. Sería interesante, con tal de completar la temática, hacer una cala en las letras españolas y catar meridianamente la envergadura que tomó una persona que reúne propiedades divinas y humanas: Cristo.

#### **4. Cristo o el triunfo de la carne**

Hablar de Cristo en la literatura es tratar, con cierta cautela, de un mesianismo literario. La figura del unigénito fue un ejemplo, un dechado, un epígono que incita a ser seguido por la enorme cantidad de servicios rendidos a la humanidad. Como los escritores no pudieron llegar, con certeza científica, a certificar la existencia de Dios, se tornaron con considerable entusiasmo a emular enseñanzas y a untar sus obras, en didácticas parábolas, de luz humana.

Por ello, el avisado lectorado puede topar en muchas obras con el desarrollo de un asunto vertebral: la sempiterna lucha entre alma y carne. La primera es la representación de Dios y la segunda es la de Jesús. La comunidad cristiana, inclusive los literatos, asoció redención con permisión, es decir, como Cristo se sacrificó para redimir a la humanidad pecaminosa, el camino de la castidad y de la castración placentera era definitivamente cerrado dejando lugar a venéreas delectaciones además de satisfacer concupiscentemente los deseos de la carne. La inspiración se cala hasta los huesos y se da rienda suelta a la imaginación marginalizando, al fin y a la postre, al mensaje mesiánico que se dirigía al alma.

Esta libertaria doctrina, antagónica a las prédicas del clero, fue un debate de muchas controversias. La aparición de una miríada de sectas heréticas que se atrevieron a macular malévolamente la divina prosapia de Cristo, las diferentes interpretaciones de un probable casamiento de Jesús con María Magdalena fueron una sarta de aseveraciones que abrieron un anticasuístico cisma en la exegesis cristológica. Tener la osadía de salpicar la sacralidad divina con turbias aguas humanas fue el principio del fin de un apretujamiento riguroso a la ortodoxia cristiana. Las satánicas intenciones de homogeneizar carne y alma adulteraron exponencialmente la impoluta quintaescencia religiosa. El mester de clerecía intentó simbólicamente dar una religiosa *lección de loxuria* (lección de lujuria) al unificar amor divino y amor mujeril tal como hizo el Arcipreste de Hita en su *Libro de buen amor* popularizando con presteza el derecho del preste al limpio placer.

El mismísimo clero colgaba los hábitos del ánimo. Condenados a un claustro infernal en aras de alcanzar una anhelada ascesis, los representantes de Dios en la tierra fueron los primeros en saciar su embozada voluptuosidad. Casamientos secretos, repartida lujuria, gula de la barriga y del bolsillo aumentaron el fariseísmo intrínseco de fachada immaculada. Cuando el río suena, agua lleva. El pueblo, como no, terminó percatándose del pudridero pecaminoso que enmascaraban sotanas y sobrepellices. El “haced lo que yo diga, pero no lo que yo haga” fue rechazado impertérritamente, lo sagrado termina hermanándose con lo profano en una sociedad que cuidaba, a fortiori, a las apariencias, saliendo con piadosa faz y antifaz impío.

La literatura no tardó en immortalizar la “Mesa de los pecados capitales” en un lienzo de chillona reprimenda. La picaresca es el mejor ejemplo. Se quería llegar a una



tierna conciliación, acercando posturas, entre carne y alma. Cristo Salvador es el justo medio por agrupar dotes terráneas y celestiales. La psicomaquia relatada en varios manuscritos no consigue concebir la tranquilidad del alma sin la delectación de la carne por ser la composición natural del ser humano. El corazón tiene razones que la razón desconoce. Esta batalla bipartidista es, en realidad, la que el catolicismo lleva en su seno y que ningún concilio logra dilucidar.

Por un lado, la ley de Dios, la divinidad del espíritu, prohíbe taxativamente a los placeres carnales: “Digo, pues: Andad en el Espíritu, y no satisfagáis los deseos de la carne”.<sup>18</sup> El ser humano es un pecador innato, no para de tropezar con la misma piedra, y según las escrituras veterotestamentarias, quién peca ha de purificarse con la pena mortuoria:” He aquí que todas las almas son mías, como el alma del padre, así el alma del hijo es mía; el alma que pecare, esa morirá”.<sup>19</sup>

Por otro lado, Jesús es Dios hecho carne: “Porque en él habita corporalmente toda la plenitud de la Deidad”.<sup>20</sup> Como los siervos no paran de pecar y para que se cumpla la ley espiritual, Dios decide cumplirla sacrificando a su Hijo y/o a Él, para salvar la humanidad:” Quien llevó él mismo nuestros pecados en su cuerpo sobre el madero, para que nosotros estando muertos a los pecados, vivamos a la justicia; y por cuya herida fuisteis sanados”.<sup>21</sup> Consumida la crucifixión, asciende el alma, muere la carne pero los pecados siguen al rojo vivo.

La sangre de Cristo no hizo más que cristalizar al pecado en un acarminado grado catárquico. Las aclaraciones anteriores son los prolegómenos de un edulcorado deicidio aclamado por la plebe ya que, entre un radical Dios espiritual, y un amoroso Dios carnal, el pueblo ya eligió su bando. Esta crucificada consagración de la carne fue cantada a lo largo de los siglos: libros, pinturas, grabados, iconografías, xilografías, litografías, entonaron artísticamente y, a coro, un alivioso *pange lingua* (canta lengua) que loa la carne de Cristo como sustento de vida eterna.

---

<sup>18</sup> <http://www.iglesia.net/biblia/libros/galatas.html#cap5> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

<sup>19</sup> <http://www.iglesia.net/biblia/libros/ezequiel.html#cap18> [Fecha de consulta: 22/06/15]

<sup>20</sup> <http://www.iglesia.net/biblia/libros/colosenses.html#cap2> [Fecha de consulta: 22/06/15]

<sup>21</sup> <http://www.iglesia.net/biblia/libros/1pedro.html#cap2> [Fecha de consulta: 22/06/2015]

## 5. Cristo, escritor y *escritor*

La carne se goza a golpe de clavos. Este sería el *titulus* transubstanciado en toda manifestación literaria, concretamente la amorosa. A partir de lo expuesto, no sería demasiado atrevido decir que cada literato es un *escritor*, un espejismo de Cristo. El escritor no tiene miedo a la muerte, teme más a la vida. Después de predicar el amor y sentirlo intensamente, llegó el momento de la gran pasión. Traicionado por Cupido. Insomne por el Huerto de los Olivos, fue prendido por Afrodita y llevado por el Gólgota del rechazo, arrastra la cruz del amor no correspondido. Sin paño de Verónica para enjuagarse llanto y llaga, ni cirinea mirada de compasión, el escritor sigue su viacrucis donde se despoja de todos sus sinceros sentimientos, para terminar crucificado, por la mujer de su vida, en el madero del amor.

Amor, dolor y muerte son los componentes de la santa trinidad del escritor. La carne es un cáliz de amargura que se ha de consumir. La analogía crística y lírica es patente. A partir de ello, muchos escritores se interesaron a la persona y su hábil manera de federar al espíritu de las masas. Sobresalen dos libros: recreando una biografía basada en un intenso rigorismo científico como fue el caso del filósofo Ernest Renan en su *Vida de Jesús*, o en la documentada e investigada versión del converso Giovanni Papini en su *Historia de Cristo*.

En España, la figura de Jesús también fue abordada en diferentes trabajos literarios. Varios intelectuales estamparon una profunda simpatía hacia el nazareno en oposición a la divina animadversión. Fue visto como un istmo entre la tierra y el reino de los cielos y por eso se le invoca en distintos poemas en un tono quejumbrosamente excátedra con tal de resolver el caos en el cual se deslizó la humanidad. Resulta paradójico que el que más sepa de carne amoratada, clavo ensangrentado, y costado abierto sea un agnóstico como Unamuno. Las referencias cristológicas que se desparraman por su obra son del todo enjundiosas. Será porque la angustiosa alma del bilbaíno se identificaba especularmente con la agonizante del betlemita.

El Cristo de Cabrera, El Cristo de Santa Clara, El Cristo de la Colegiata, El Cristo de San Juan de Bárbalos y El Cristo de Velázquez son variopintos Cristos que inspiraron

una miríada de (des)composiciones que tornasolan putrefactamente la hemorrágica congoja unamuniana. Los dos últimos son los más representativos. La contemplación penetrante, la imaginación imperante y la podredumbre operante fueron purificados utensilios que acompañaron al esteta a través de los lugares de culto que pudo visitar.

“El Cristo de Santa clara” es un poema que se dirige a Jesús, al humano, al mortal. Don Miguel nos describe una persona con un aspecto físico completamente decaído: macilento, escuálido, polvoriento, sanguinolento, cadavérico y grumoso. Un Cristo al cual sus paisanos se apegan mucilaginosamente-inherente razón de atraso- pese a su estado de tormento y tribulación. Unamuno ensalza al Cristo del cielo, no al unigénito sino al de carne y hueso, al hombre ejemplar y paradigmático, al Cristo-Mito que incita a la inmortalidad del alma, esperando que redima al Cristo-tierra:

Unamuno no tiene como finalidad mostrar a este Cristo del Cielo como hijo de Dios; su afirmación personal consiste en exaltar a Jesús como Hombre, el Hombre ideal, mito creado por los hombres en su afán de inmortalidad, de vivir para siempre. El Cristo del cielo será el “Hombre eterno” vencedor de la muerte.<sup>22</sup>

Si en su “Cristo de Santa Clara”, el poeta vasco se dirigió al Cristo nazareno, en su culminación crística lo hizo con el Cristo cerúleo. En este poemario, Unamuno empuñó el inconsútil pincel del verso y la macilenta paleta del alma con miras de revestir vívidamente al elocuente Cristo de Velázquez. Se inspiró tanto del maestro sevillano que lo emula en una intertextualidad pintoresca. Dicho de otra manera, se sirve de su espejismo para autorretratar sus vencidas llagas rayanas a los convincentes cuajarones del *Christus triumphans* (Cristo triunfante).

A base de letra y oleo, don Miguel consigue unánimemente una eucaristía artística en la cual se transustancian combamente el *contrapposto* (contrapuesto) de su inveterada *ἀγωνία*<sup>23</sup> y el deshilachado perizoma de su creencia, con la roja pingüe que se resbala divinamente de la cuatriclavada figura del cuadro. Es más, estilísticamente hablando, el poeta concibe barrocamente cincelar un verbo de luz y un espéculo culterano, al reunir a la

---

<sup>22</sup> Augusto Ayuso, C. (1985): “El Cristo de las Claras. Referencia y símbolo en el poema de Unamuno”. Revista PITTm: n°53, p. 351.

<sup>23</sup> “Angustia, congoja.” Vox: diccionario manual griego-español. Op. cit., p. 7.

deslenguada pincelada de Velásquez y a la embadurnada pluma de Quevedo dando un último toque de nebuloso ingenio amostachado.

Unamuno, Velásquez y Quevedo forman, por lo tanto, una trinidad en virtud de afinar un polícromo trisagio al unigénito. Se encomia a los contornos del cuerpo apolíneo que irradia una adamantina divinidad. A semejanza del Pintor de *Las meninas*, el poeta glorifica a Cristo con un caravaggismo literario en contraste con la santificada piel de cal y mirto. El estilo claroscuro le permite matizar desafinadamente la luminotecnia verbal que enfoca, en poemáticos pixeles, tenebrosidad y luminosidad, permitiendo la bisección iconoléxica:

El Cristo de Velásquez ya no es un Cristo agonizante, sino un hombre bello muerto en quien se refleja la divinidad. En el cuadro velazqueño el cuerpo de Cristo es pura y blanca luz proyectada sobre el negro fondo del cuadro. El luminoso cuerpo de Cristo glorificado destierra la oscuridad y las sombras:” porque es tu blanco cuerpo manto lucido/ de la divina inmensa oscuridad.”<sup>24</sup>

Esta técnica permite al autor de *Niebla* plasmar pintorescamente una fotométrica literatura. En su poema, alcanza un cinético eclecticismo sensual. El texto, *textus* o tejido (tela-lienzo), agrupa, como en el ejemplo que citamos, una tricotomía de sentidos. Jugando con una etimología fotosensible, la carne de Cristo trasvierte sinestésicamente su tridimensionalidad sensorial sobre un agónico folio de agnóstica écfrasis:

Así que el cuerpo del Señor llega a ser por medio de arte el texto por excelencia. Cuando hablamos de “texto” hablamos de “tela”, de “textil”; o sea de sustancia visual, gustativa y táctil. Es visual porque “es el Dios que se ve”, es gustativo porque es “la dulce mangla de tu costado, es táctil porque: Éste es el Dios cuyo cuerpo prenden nuestros ojos, / las manos del espíritu.”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Andueza, M. (1999): “Los Cristos españoles de Unamuno”. Revista de la Universidad de México: n° 581, p. 48.

<sup>25</sup> Oyola, E. (2012): *Imagen y palabra: entorno a “El Cristo de Velázquez” de Unamuno*. Bloomington: Palibrio, p. 17. Es de consulta basilar para un omnímodo conocimiento de los Cristos unamunianos, la contribución de Sandoval Ullán, A. (2000): “Los Cristos de Miguel de Unamuno. Acercamiento a la poesía cristológica de un agnóstico”. En: *Tu mano es mi destino: Actas del Congreso Internacional de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, pp. 437-441.

Después de Unamuno, muchos escritores pusieron a sus obras literarias coronas de espina. En este sentido, nuestro objetivo no es pormenorizar sino citar a los más destacados. Antonio Machado hizo una versión sui géneris del Cristo Unamuniano en su poema *La Saeta*. Exaltó al Cristo del amor, de la paz y de la benevolencia, no al aflamencado Cristo que se venera por sus lívidas llagas, su cuerpo exangüe y su estentóreo estertor.

Machado manifiesta inmaculadamente una mancha que limpia. Por ello, requiere una escalera poética más que otra espiritual, en vista de desenclavar a Cristo. Con el auxilio de una profética paloma, pretende cambiar un Cristo-Ciprés por un Cristo-Crisantemo:

Machado no puede digerir ese masoquismo religioso de nuestro pueblo andaluz, que aparece relamerse en la consideración introvertida de la pasión y muerte de Jesús y de los múltiples dolores de María. Su madre. Él sueña con el “Jesús que anda en el mar”, o sea, con el Cristo resucitado, sencillamente presente en la realidad cotidiana de los creyentes.<sup>26</sup>

Con una heterodoxa lanza apuntada, el *Nazarín* de Pérez Galdós cabalga hacia un quijotismo cristológico. En este sentido, despuntó una generación de literatos adherentes al modernismo teológico. Estos escritores pusieron en tela de juicio a la divinidad de Jesús y al magisterio de la iglesia. El Cristo de Villaespesa, el Cristo de Emilio Carrere, el Cristo de Antonio de Zayas, de Manuel Machado y los crucificados de Salvador Rueda<sup>27</sup> son unos ejemplos que allanaron la vía del agnosticismo literario contemporáneo.

En Hispanoamérica, la tendencia fue la misma. Pese a la arraigada concepción religiosa que caracteriza a los latinos, los intelectuales fueron la excepción. Si hay un preboste de la ficción que brilla por su obcecada incredulidad, éste sería Jorge Luis Borges. Bajo “lámparas estudiantinas”, El autor de *El Hacedor*, basándose en su inabarcable vocación de bibliófilo y su intrínseca capacidad de conseguir una verosímil maleabilidad apócrifa, construye arenáicamente una bíblica torre de Babel a raíz de ahondar en las vísceras de Cristo.

---

<sup>26</sup> González Ruiz, J. M. (1989): *La teología de Antonio Machado*. Bilbao: Sal Terrae, pp. 88-89.

<sup>27</sup> Estos Cristos fueron estudiados detenidamente por Valdés Pozueco, C (2010): “Los crucificados en la poesía modernista española”. En: *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. Actas del Simposio del Instituto Escripturalense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial, pp. 93-116.

En su crístico “Tres versiones de Judas”, llega y besa el santo de la controversia explicando, con imbricados argumentos y cabalísticos razonamientos, un nuevo enfoque histórico, un polémico acercamiento, en fin, una borgianada, sobre la polifacética identidad del Unigénito.

El escritor de *El Aleph* se atreve a pronunciar el *shemhamphorasch*<sup>28</sup> de Judas: Un Cristo traidor y un Judas redentor. En una religiosa hipálage, parece inspirarse de nuevo del virgiliano “*ibant obscuri sola sub nocte per umbram*”.<sup>29</sup> Desenclava a Jesús de la Cruz y lo sustituye por Judas dando a entender que “ser un Cristo” significaría ser un traidor y “todo Judas” vendría a ser todo cristiano, en una isacariotización de Jesús y una cristificación de Judas. Otra contingencia que propone el texto es la complementariedad providencial. En otras palabras, Judas es un codicioso catalizador que, a cambio de una contribución financiera, a saber, treinta monedas de plata, propulsa el cumplimiento de la mesiánica misión de Cristo:

A lo largo del retorcido texto de las “Tres versiones de Judas”, Borges juega con dos posibilidades: 1) que Jesús puede ser (o es) Judas, lo cual presupone una permutación (algo así como la judificación de Jesús y la jesusificación de Judas) [...] 2) que Jesús necesita imperiosamente de Judas para poder integrar y culminar un designio superior, lo que hace presuponer una complementación.<sup>30</sup>

En el soneto “Crucifixión”, Su compatriota, Julio Cortázar, nos presenta un cariacontecido Cristo con un nimbo de misticismo mítico. Los pies pisando el suelo, dibuja tiznadamente al Redentor fijado en un madero en forma de rayuela y le quita el tejo que le permite alcanzar el cielo.

El poema empieza con una sutileza estilística que introduce desde el principio una versión mitificada del versículo de las Sagradas Escrituras. Cristo tiene sed digna del calor del mes de julio. Denis dice: “Tanta la sed...”. El primer sentido es el religioso por ser una de las siete palabras que pronunció Cristo en la Cruz. El sentido figurado tiene que ver con

---

<sup>28</sup> En la tradición hebraica, nombre cabalístico e impronunciable de Jehová.

<sup>29</sup> “Bajo la solitaria noche, por la sombra, iban oscuros.” Cervera Salinas, V. (1992): *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Servicio de Publicación de la Universidad de Murcia, nota 74, p. 199.

<sup>30</sup> Planells, A. (1989): “Cristo en la cruz” o la última tentación de Borges”. *Revista Anales de literatura hispanoamericana*: n°18, p. 139.

el mito de Tántalo que fue castigado por los dioses. Con el agua hasta la barbilla, tenía a su alcance un árbol fructífero. Cada vez que quería comer se retiraban las ramas, igual para el agua. Por eso, “la sed de Cristo en la cruz es “tanta que es “tantálica”, insaciable”.<sup>31</sup>

Desde la maciza cruz, y aparte de la necesidad de beber, Jesús enarbola una famélica sed de sacrificio. Sin embargo, des-deifica a unaseudodivinidad que pretende lavar a la humanidad de sus pecados sin que pueda saciar sus propias ganas. El poeta, en una icónica representación hispanoamericana<sup>32</sup>, resalta el color humanoide de Cristo: heliotrópica tinta del Lorca escritor.

## 6. Fe de Federico

La cabra tira al monte. El ser humano es una creación con un hondo sentimiento atávico. Se forma a partir de modales consuetudinarios que brotan del fuero interno y se ramifican en corroborado comportamiento asentando gustos y colores. Cada hombre tiene su jardín de las delicias, una visión ideal del mundo perfecto, una desiderativa nebulosa en la cual gustaría de subsumirse, una anhelada deontología de esencia onírica, un “superyó” que quiere y un “yo” que no puede, y los sueños sueños son.

Se imposibilita estar en dos lugares a la vez, cuesta querer y odiar simultáneamente a la misma persona. Hablar o callarse, reír o llorar, caminar o pararse. Creyente o incrédulo. No obstante, hay personas que desdobladamente pueden hacer dos cosas a la vez, risa de conejo, lágrimas de cocodrilo, borrón y cuenta nueva, coser y cantar, apaga y vámonos.

Discernir entre la paja y el grano es consustancial al querer zanjar un asunto bipolar. Unos lo consideran como crudo fariseísmo, otros lo ven como lumínico don del

---

<sup>31</sup> Daniel Mesa Gancedo, Borges y Cortázar ante la cruz. *Diferentes visiones de un sacrificio indiferente*, p. 109. [Fecha de consulta: 24/06/15]  
<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Mesa%20Gancedo%20Borges%20y%20Cortazar%20ante%20la%20cruz.pdf>

<sup>32</sup> Vimos a dos arquetipos de una proteica concepción cristológica en el género lírico. En cuanto a la narrativa, los novelistas atizaron a un Cristo con un prurito y “voluntad de holocausto personal”. Para más teología de la redención, véase al trabajo de María Cabrera, R. (1982): “El símbolo de Cristo en la novela hispanoamericana”. En: *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, vol 1, pp. 225-234.

cielo. El entorno atenaza a los principios de la sociedad. Costumbres y tradiciones son una corriente difícil de contrarrestar. Un ambiente aplastante y una familia imponente influyen desventaja o favorablemente a enturbiar al predestinado flujo intestinal.

¿Se es creyente o ateo al ver (o no) la luz al inicio del túnel? ¿Se puede decir genio o necio desde el primer vagido? ¿El poeta nace o se hace? Sería dificultoso responder con quirúrgica precisión a tales planteamientos ya que cada persona es un mundo y hay de todo en la viña del Señor. Mas, Tomando en cuenta a elementos psicobiológicos y psicobiográficos, muchos epígonos, próceres, ilustrados, intelectuales y literatos fueron un híbrido de las dos cosas y Federico García Lorca no es una excepción a la regla. El poeta fuenterino nació en una casa campestre, se embebió de los rollizos chopos, y desarrolló una olfativa querencia al verde, se abrevió de mostos y lagares y se prendió por el jondo cante de las zumayas y de las chicharras.

En el seno de una familia cristiana, católica, apostólica y romana, a unas leguas de la iglesia del pueblo, Federico recibió una educación que va en consonancia con el legado del linaje y con el dogma del país. Su madre, doña Vicenta, más religiosa que el padre, le hacía recitar el padrenuestro a diferentes momentos del día. Ir a misa los domingos era también una prioridad preponderante.

Actualmente, ese poso religioso, se tarda en escuchar, como tirar un guijarro en un hondo pozo. O como el vergonzoso tintineo de una campana que se desvae a la salida de la aldea. Hoy en día, es más famoso un Lorca entre dos fuegos que un Federico entre la pila y el agua, que canta con palabras que gimen, pero que gimen por libidinoso amor y no por sacro dolor. Es más célebre por su florilegio de madrigales que por sus *Místicas* y motetes, por izar la bandera del arcoíris que por ir de procesión enarbolando un Cristo de la Victoria.

Es difícil concebir que de la sombra despunta la luz y que del misticismo prende la lujuria. Nuestro poeta es un ser polifacético, artífice del camerino y acróbata de las palabras entre bastidores. Las máscaras del simbolismo son relucientes bambalinas lo que impone cavar exegéticamente su literatura bajo la arena.



La obra lorquiana es una sibarita *manna absconditum* (maná escondido). Un asedio de desfogue carnal, en una fogosa moldura literal, que emboza una agarrotada acedia del alma. Para burlar al vituperio estatal y social, se imbuye a la denotación una connotación típicamente lorquiana, o sea, una eucarística fusión de la carne y del alma mediante una simbólica epiclesis.

A primera vista, se puede pensar que la literatura lorquiana es exclusivamente de resorte divino, no obstante, es también por diabólica gracia. El proceso de sublimación se activa psíquicamente en un represivo ahogamiento del alma y una natural floración de la carne. El conflicto es de índole “pasional”, en el antinómico sentido de la palabra, lo que incrementa, con el pase de los años, una ascensión desesperada de un deseo inalcanzable y la descenso de las pueriles pulsiones del ánimo.

En su renombrada obra de madurez, Lorca, cual un heterodoxo san Cecilio, repudia la pectoral y se encamina por un viacrucis pecaminoso, se descubre de su mística capa pluvial para enfundarse el capcioso manto de la concupiscencia. Mientras que en su juvenilia, se pueden palpar los frescos estigmas de la religión y el acalorado mar de dudas en el que estaba somorgujado.

Poco a poco, el imberbe poeta iba descubriendo su inusitado ideario y su intestino conflicto adventicio. Unas profundas ganas de resaltar la catarsis del alma, ayudar al prójimo, ser misericordioso y de cumplir con sus deberes de buen cristiano. Hasta el momento crucial en el que brota una solar ortiga del deseo en el impoluto rosal de la abstinencia.

El joven músico empieza a dudar y a confundir Dios y demonio, Cástor y Pólux, fe y fa. Su corazón tocaba “dioscuros” alegros y “siemprevivas” notas con tonos de réquiem. Se preguntaba sobre el misterio de la carne y sobre los candores de alma. Vientos de la reticencia iluminaban sus noches, golpeaban vendavales de remordimiento, arreciaban las tempestades de la tentación y chirriaban las compuertas de la carne.

Si Dios es amor ¿por qué sufre el alma? Si Dios es gloria ¿por qué la carne es satánica? ¿Por qué el tacto de la mujer no semeja al del satén y tal acto es condenado a la ígnea sartén? En un ovillo de neuronas y aortas, fue hilada y carmenada la telarañosa fe

lorquiiana. Las Moiras tramaron laberínticamente un sino trágico a base de níveo filamento y ataujía lunar.

Se rebela contra la Iglesia y contra El *Roma locuta est; causa finita es*<sup>33</sup>, denuncia al clero y su codicia del oro en vez de salir de los claustros y repartirlo entre los pobres. Sin respuesta lógica a sus incesantes cuestionamientos, abraza a la teogonía y reniega de la teosofía salvo a Cristo, que sin corona de espinas y con helénico halo, termina avalando cual una parusía mitológica. Lorca vio en Cristo lo que no vio en la divinidad, un ejemplo de sacrificio. Una personificación de la carne que rescata a los dormitados rescoldos del alma. La temprana obra del poeta es un maremágnum de sentimientos que pugnan, lee a los poetas malditos y se enamora sin ser correspondido, y empieza a escribir con seudonimia irreligiosa y falsilla heterosexual.

Para ello, echa mano de una rica y proteica simbología sonsacada de sus pueblerinas vivencias juveniles. Símbolos que se relacionan con la naturaleza y con los campos de Granada. Los animales desempeñaron un papel fundamental en este sentido con tal de formar una fachada romántica con cripta de irreligiosidad gótica, unas prosas profanas que manan de un zoorreligioso hontanar.

Además de psicocríticos ejemplos religiosos que podemos sonsacar de la obra lorquiiana, podemos encontrar a otros psicobiográficos. A despecho de la crisis espiritual que iba arrastrando, la actividad religiosa no iba a decrecer. Prueba de ello, su participación como “semanasantero” en una procesión llevando una cruz y haciendo de guía de la cofradía de santa María de la Alhambra.<sup>34</sup>

Empero, este suceso fue bien después que haya pasado la borrasca religiosa. La relación Lorca-Dios no es tardía, es una relación decreciendo que se desinfló a lo largo de un vigoroso erotismo pubescente. Dios para el granadino era una fuente de amor pasional que se convirtió en un desproporcionado odio por una serie de dudas que se apilaban y que terminaron derrumbándose en un pétreo nihilismo.

---

<sup>33</sup> “Roma ha hablado; el caso está cerrado.” McCarthy, J. (1996): *El evangelio según Roma*. Michigan: Portavoz, p. 217.

<sup>34</sup> Gómez Montero, R. “Federico García Lorca fue cofrade de Santa María de la Alhambra”. En: *ABC Sevilla* del viernes 18 de mayo de 1973, p. 50. Más significativo aún, nuestro poeta tenía planteado hacerse cura a los diecinueve años, muestra muy significativa para comprender visceralmente la gran envergadura e ímpetu que encierra el trasfondo religioso en la obra del granadino.

## 6.1. Lorca y el zarco orco

En su controvertido trabajo titulado *Jehová*<sup>35</sup> encontramos a un joven Lorca completamente desatado. Un teatro que se desarrolla en la bóveda celeste con una trama despejada pero con personajes eléctricos donde el dramaturgo se moja y envía coléricos rayos contra la divinidad en un furibundo sarcasmo y unas blasfemias que caen a chaparrones.

Federico recrea a un Dios perezoso, frágil y dormilón que se aburre sin hacer nada y teniendo diariamente la misma agenda. Su pasotismo hace que los humanos descrean totalmente de él. Se pone en solfa la divina represión de todo lo que tiene que ver con la palabra “amor” como lo muestra el ejemplo de un Cristo encadenado por los ángeles o las duchas frías para calmar la locura de santa Teresa de Jesús. Vemos que el joven dramaturgo se deja llevar por sus sentimientos antidiuinos. Recrea un entramado digno de una teatralidad recargada de absurdo con unos personajes que dan a la obra un aire guñolesco, de pululantes cristobitas que buscan desenvueltamente un satirismo declarado en aras de provocar las risas del lector y una cierta compasión al escritor.

Los seres humanos son unos juguetes que simbolizan un divino marionetismo, esa parece ser la conclusión del joven escritor. Este tipo de invectivas literarias no se puede disociar de las truculentas turbulencias que sacudieron a un atribulado zagal que no consiguió interconectar angélico cielo y mefistofélica tierra, un ser superior que crea con amor y en el seno de la criatura hay miedo y odio. Dicho de otra manera, es ilógico que exista una divinidad que es justa, misericordiosa y fuerte y que al mismo tiempo haya un mundo donde las guerras no cesan de estallar y en el cual la pobreza siga produciendo vástagos.

Por añadidura, el hecho de que el amor sea una propiedad privada de Dios se hace inconcebible ya que es completamente contradictorio al designio de los dioses olímpicos y de la mitología griega. Estos últimos se permiten el boato de participar, con los humanos, a

---

<sup>35</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., pp. 319-338. La universitaria Margarita Ucelay (1997) hace una recomendable investigación sobre la juvenilia teatral del granadino y analiza, de paso, a la citada obra en su artículo titulado: *El teatro juvenil de Federico García Lorca* En: *La mirada joven: estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, pp. 158-173.

diferentes fiestas báquicas satisfaciendo los ansiosos deseos de la carne y del alma. El “calvario carnal” es la tragedia lorquiana:

Si el poeta adolescente se rebela contra el Dios cristiano, es sobre todo porque éste, a diferencia de los Dioses de la Grecia antigua,[...] no tolera el erotismo y carga con prohibiciones mortales una actividad que debería ser fuente de gozo [...] solo una deidad repugnante sería capaz de crear el deseo sexual y luego condenarlo.<sup>36</sup>

Después de rebelarse contra Dios, pasa a amotinarse contra sus representantes en la tierra: el clero. La mojigatería tan inseparable de la túnica y los distintos comportamientos falaces indignaron desesperadamente a Federico. Este último, sermonea a la curia por refrendar gregariamente el mandato divino que desliga carne y alma y de aceptar ascéticamente una claustrofóbica castración en vez de abrirse al mundo y repartir amorosas prédicas. Contrarrestando la postura eclesiástica, Lorca entabla una cruzada del eros pregonando un místico amor monástico tipo Abelardo y Eloísa de modo que se llegue a acercar posturas y a ganar terreno en su bélico caso procarnal. Los frailes mismos sufren del humano brasero. ¿Para qué atrincherarse en negar lo evidente? La emasculación monástica es una máscara, una leyenda urbana que refleja un credo lleno de mentirijillas y desvergonzada alevosía.

El apasionado poeta quiso ser más papista que el papa: no sólo, a través de su pulpito escriturístico, predicó un catequismo insultantemente carnal sino se atrevió inclusive a dar lecciones espirituales en sus *Místicas*.<sup>37</sup> En este sentido, escribe sermones sensuales donde empieza con el *tema*, en general, aparejado a la carne, un *prothema* que alude a las poemáticas escrituras de Verlaine, Juan Ramón o Darío, y para terminar, una *oratio-clausio* (cierre de la oración) donde le pide a Dios que atenúe su tempestad sentimental: un sermón que glorifica al *ars erotica*.

*Las Místicas* tienen un halo de paganismo que esclarece la mítica fruición griega entre tanto cenobítico oscurantismo. Un Lorca enfebrecido, por las recurrentes pulsiones de la carne, ilumina cálcicamente las osteoporóticas posturas eclesiásticas hasta el hueso del alma. Los textos son generalmente escritos de noche, cuando se borda la inmensa tela

---

<sup>36</sup> Gibson, I. (2010): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo, pp. 104-105.

<sup>37</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., pp. 59-165.

del silencio, cuando enciende el firmamento sus velas celestiales, cuando late el corazón como un reloj de cuco. Lorca, entonces escribe y recubre el salterio con velo de tul por ser un instrumento para sonar no para orar, para llorar no para alabar. La temática cardinal de las *Místicas* es la encarnizada pugna entre cuerpo y alma, corona y cáliz, entre el Lorca místico y el Lorca erótico, entre el sacerdote y el sátiro. Corrobora que la religión, para él, es un almatriche carnal, y tal una atarjea riega toda su obra que desemboca en una simbólica azuda del alma.

Cual un *tannhäuser* andaluz, está a medio camino entre los mandamientos papales y los placeres venéreos tirando más a estos últimos. A tenor de efervescencia emocional, se alza como un *minnesänger* (trovador alemán) cantando las delicias carnales y las lujuriosas delectaciones que, en rigor, no envilecen ni manchan al níveo manto del ánimo a sabiendas que la verdadera alma es la carne.

Lorca propone una solución a esta virulenta psicomaquia consistente, como no, en una hibridación entre ortodoxia católica y heterodoxia helénica, entre alma cristiana y carne griega. Este remedio descansa sobre dogmáticas pilastras partiendo de que el sacrificio de Cristo fue una purgación de todos los pecados y por eso, nuestro poeta, considera al clero como traicioneros del Redentor.

Para el dramaturgo granadino, Cristo fue mandado para iluminar la esencia carnal y no para apagarla. Por eso mismo, se identificaba mucho con el nazareno. Recurrió a la cultura del sempiterno sufrimiento dada la desmedida hinchazón de sus penas religiosas. Escribía con las heridas de Cristo ya que se siente como un eterno incomprendido por la sociedad, se atrevió a cargar con el madero de la disconformidad al odiar a Dios y querer a su hijo. Además: “Se convierte en el heroico sufridor, voz de los oprimidos, enérgico militante de la justicia, pero permanece al final circunscrito a su cuerpo humano y a su inextirpable desesperación”.<sup>38</sup> Lorca y Cristo se entrecruzan en el cáliz de un crisantemo blanco cuya corona es espinosamente de criselefantinas cicatrices. Ambos predicaron un evangelio de atribulada pasión. Un prurito religioso ligado cronológicamente al literario. Viene a cuento recordar que Federico es de formación musicológica y pasa del piano a la pluma por un estruendoso trueno que estigmatiza literariamente a la providencia lorquiana.

---

<sup>38</sup> Flint, C. (2005): *La carne del poeta: representaciones del cuerpo en Romancero gitano y en Poeta en Nueva York*. En: Estudios sobre la poesía de Lorca. Madrid: Istmo, p. 189.

Este evento que pasó en su temprana juventud es relatado en su obra inconclusa y que se titula como su mentor: *Cristo*.<sup>39</sup>

El dramaturgo fuenteterino hereda de una situación delicada pero apasionante. Pasar de un pentagrama a unas cuartillas blancas, de las partituras a las sagradas escrituras. Para parecer al “Ungido”, Federico gustaría de iluminar sus palabras con aceite divino. En su citada obra, se inspira de la biblia y nos presenta un Jesús que tiene un corazón que no le cabe en el pecho, repartiendo amor por doquier. Sin embargo, se corta y se cohíbe al querer corresponder a Esther, la mujer que ama. La chispa que se ahoga es el culmen de esta tragedia religiosa. Notamos que Lorca intentó coincidir psicocríticamente en muchos rasgos personásticos de Cristo. La garcilorquización de Jesús requiere imperiosamente de la amargura intestinal del granadino. Vemos a un betlemita que está la mayoría del tiempo en Babia, enfrascado en sus pensamientos, atenazado por sus ganas de hacer el bien mirando a Esther también.

No es demasiado atrevido pensar que *Cristo* es una psicobiografía del dramaturgo a sabiendas que experimentaba, en aquél entonces, la mayoría de los sentimientos y hasta de los acontecimientos relatados en la obra. La angustia que sentía el dramaturgo frente a las mujeres es la misma que siente el personaje de Cristo -de 19 años como Lorca al escribir la pieza teatral- ante Esther.

María sería Doña Vicenta a tenor de una realizada identificación Cristo-Lorca. En suma, El escritor de *El quinto evangelio* -famoso por sus investigaciones religiosas en la obra lorquiana y por incluirla en las escrituras neotestamentarias- piensa que las peripecias aluden a unos sucesos autobiográficos que marcaron indeleblemente a su niñez, como el episodio de Jesús con los himenópteros, y que fueron relatados en otras obras hasta en la biografía que le dedica su propio hermano:

---

<sup>39</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., pp. 231-296. Cabe agregar que nuestro dramaturgo tiene otro texto dedicado a Jesús titulado “Cristo” y subtítulo poema dramático. (pp. 223-230). Un investigador francés avanzó, en una atrevida pesquisa psicocrítica, que el poeta fuenteterino tuvo una estigmática influencia de Renan al leer su biografía sobre la vida de Cristo. El *tertium comparationis* (elemento en común) es sacado a partir de una lectura renaniana y otra lorquiana con ejemplos a lo largo de las veintisiete páginas del artículo de Saillard, S. (1986): “Renan en Fuentevaqueros, o la Vie de Jesús según Federico García Lorca”: Actas del Congreso. En: *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 65-92.

Hay ecos autobiográficos indudables en esta familiaridad con las hormigas y en el recuerdo de una tormenta particularmente impresionante que Francisco, el hermano refiere [...] Según este relato, no salió Federico a cubrir con su manto ningún rosal ni lirio, pero la chispa de un rayo dejó la mejilla del poeta definitivamente marcada.<sup>40</sup>

Lorca asume el relevo de Cristo, se reencarna literariamente en todo lo que supone paz y amor pero sobre todo en lo que implica estigmas y flagelación en una nueva religión teantrópica que él mismo instaura. En el poema “La religión del porvenir”<sup>41</sup>, Lorca hace de Casandra y hace su propio vaticinio de un futurible e hipotético cambio de los conceptos de la fe y una contingente agonía del cristianismo.

Se entremezclan deidades mitológicas sonsacadas de la *Teogonía* de Hesíodo con la irrefrenable musa imaginaria que lleva prometeicamente al poeta a iluminar dogmas y credos ensombrecidos. Eros, Caos y Perséfone son mitemas que se abrevan en un alegórico Leteo con tal de olvidar las aqueónicas cuitas del alma y aplacar la dionisiaca sed de la lujuria.

La lectura, por lo tanto, de la literatura lorquiana es una lectura bíblico-trágica que se salda con una anagnórisis: la dramática muerte del protagonista, Lorca. Este último prefirió vivir en su *Greco-topia* y desvivirse por sus deidades por variopintas razones, que ya citamos, pero indudablemente la más importante de todas es la llana tolerancia helénica a la homosexualidad.

## **6.2. *Giné / Andrós: Cuando la rosa se hace azucena imposible de regar***

Si la ley divina condena a las relaciones heterosexuales, trata abomina y ominosamente a los sodomitas. En una sociedad que se caracteriza por su profunda enteomanía, Federico tuvo que refugiarse en un mundo en el cual se sentía en su piel, en una civilización que no reprobaba gustos gomórricos, en una sociedad donde confluían abiertamente seres como el erastés y el erómenos.

---

<sup>40</sup> Martín, E. (1986): *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo veintiuno, p. 211.

<sup>41</sup> García Lorca, F. *Teatro inédito de juventud*. Op. cit., pp. 143-146.

No le quedaba al joven poeta otra solución que la de escribir cristológicamente con falsilla mitológica. En otras palabras, y por razones de vituperio, desarrollar una red de simbolismos que mostraría una pulcra ortodoxia religiosa y que subsumiría intrínsecamente un embozado sentimiento homoerótico. Un ejemplo de lo avanzado está justamente en su tragedia religiosa, *Cristo*. Según Eutimio Martín, el dramaturgo enarbola un homoerótico madero y un lábaro de policromía homosexual con el fin de llevar a cabo su inexorable designio y su heroica misión de escritor:

Así se ha visto Federico García Lorca, por voluntad de los dioses, convertido en héroe de una tragedia que tiene que protagonizar si quiere realizarse en la doble dimensión de hombre y de escritor, esto es religiosamente. Es la cruz de la que no puede desclavarse, la homosexualidad, sin perder automáticamente la identificación con Cristo.<sup>42</sup>

*La cerúlea tragedia de la fisiología* tuvo una humana situación inicial cuyo paroxismo era un himeneo “sin novia y sin altar”. Los primeros sentimientos lorquianos parecieron brotar de un ramillete coloradamente heterosexual. Prueba de ello, escritos y poemas de su inédita juvenilia lo revelan. La pasión de un núbil doncel se torna a variopintas muchachas del pueblo. Pianista de formación, las granadinas melodías le ponían los sentimientos a flor de piel. Emulando al maestro Albéniz, se preparaba para tocar amorosamente un poemático “Albaicín” a una soñada “Pepita Jiménez” con acelerado ritmo de arroyo y canto añejo de fuente.

Es irrefutable aseverar que Lorca tuvo un pasado heterosexual. La mirada de escritos juveniles que nos deja, entre prosa y poesía, revelan un amor engastado en versos reverberantes de romanticismo y modernismo. Se nota la ductilidad sutilmente poetizada con aires de Bécquer aconsonantada azulmente con un lirismo de ubérrima profanación rubendariana.

Antes de comprobar la epifanía mujeril en la temprana obra lorquiana, es menester incurrir psicobiográficamente en los diferentes amores platónicos que tuvo el mismísimo

---

<sup>42</sup> Martín, E. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Op. cit., p. 219. El símbolo de Cristo va a seguir su calvario literario hasta la muerte del poeta a raíz de su impronta importante. Esta emblemización fue estudiada por Martínez Cuitiño, L. (2003): *La imagen de Cristo en la obra de García Lorca*. En: Federico García Lorca etcétera. Lovaina: Publicaciones de la Universidad de Lovaina, pp. 149-157.



poeta granadino. Su primigenia pugna entre carne y alma se presenta en un monocromo cuadrilátero de noqueo femenino. Que sepamos, nadie pudo nombrar fidedignamente al primer amor lorquiano. Las investigaciones consiguieron identificar personalmente a dos féminas que se relacionaron con nuestro poeta. En su juvenilia, se encuentran unos ecos de inédito bozo amoroso. Una mujer cuyos ojos son el mar con rubias trenzas de oro. Según su biógrafo más famoso, el irlandés Ian Gibson, María Luisa Egea González, era uno de sus amores que resonaban sinfónicamente a “Nocturno del Generalife”. Cuatro o cinco años mayor que el joven músico, hermosa y solvente pianista, “los sentimientos que Lorca abrigaba por ella, tal vez nunca declarados, le atormentaban durante su estancia en la vieja ciudad castellana y aludió a ellos en varias cartas”.<sup>43</sup>

Este parece ser el primer crepúsculo de un caliginoso amor despuntado. La primera desilusión fue amortiguada con tormentos y timoratos sentimientos silenciados. Consecuentemente, este bajón, hizo que el fogoso corazón lorquiano siguiera titiritando de tétrico frío hasta dar en la tecla correspondida.

Siempre según el lorquista dublinés, Federico tuvo otra ocasión de enamorarse al conocer a la granadina Emilia Llanos de Medina. Moraba a pocas manzanas de la Alhambra. Personalidad y belleza hicieron que el funderino mordiera en el anzuelo amoroso. Compartían muchos puntos en común, y eran unidos por el sedal del budismo que tanto extasiaba a Lorca. Una resistente relación “que se mantendría hasta la muerte del poeta, se iría transformando paulatinamente, en la mente de Emilia, en el gran amor frustrado de su vida”.<sup>44</sup> Estos bosquejos vitales son ligadamente correlacionados con la enorme cantidad de textos y poemas que escribía el joven Lorca en su edad más temprana. Las irrefutables pruebas de un primerizo amor heterosexual son repartidas, por doquier, en su obra pubescente. La autobiográfica impronta que se destila de su juvenilia es la de haber bebido en un báquico copón de amargura, un dis-gusto de salífero feminismo.

Lorca se ve incapaz de remontar la marea mujeril que se le viene encima y se sumerge en ígneas preguntas. Cuestionamientos inmanentes a la corpórea fuente que se ve pero que no se puede beber. Nos describe una fémina de acuífera fogosidad, unos sudorosos suspiros escapados de su rosácea boca, de su intrínseco borboteo hirviente que

---

<sup>43</sup> Gibson, I. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Op. cit., p. 102.

<sup>44</sup> *Ibíd.* p. 126.

hiere ventricularmente a cualquier pretendiente: “¿Qué tienen los labios temblorosos de las mujeres? ¿Por qué suspiramos por lo inmenso si luego de oficiantes del amor no sabremos ser sacerdotes supremos en la mujer ni tener los desfallecimientos que merecen sus encantos?”.<sup>45</sup> Parece que, para Lorca, la mujer es agua pasada. Los infructíferos idilios que experimentó abrieron nuevas singladuras a nivel psicosenesimental a raíz de una espina mujeril que no paraba de fondearse en el corazón del granadino. De un aliento, se encadenan oníricas descripciones de doncellas empañadas, de ecoicas remembranzas, de aventados rescoldos que se desfondan misivamente en una desmemoriada trastienda de azogue: “Mujer de mis sueños, envíame las caricias de tus letras. Si no, moriré de enfermedad lánguida y azul. Mujer que lo eres todo para mí, sostenme con tus brazos de ilusión. Si no, pronto me iré a donde no se vuelve”.<sup>46</sup>

Ahora bien. Tempestad religiosa y los concitados disturbios sentimentales arremolinaron un mar de dudas. La inefable hemiplejia emocional que arrastra el poeta de cara a cualquier mujer le provoca acuciantes ganas de motilidad, cambiar de aire, bogar por otros horizontes. Esto explica textualmente la cita de Lorca cuando se infla diciendo: “Si no, pronto me iré a donde no se vuelve”.

¿Adónde pretende irse el poeta? ¿Por qué se va para no volver? ¿En qué laberinto cretense quiere perderse? Atorados los sentimientos, Lorca aboga por cortar las cuerdas del arpa, el hilo de Ariadna, y enfrentarse al Minotauro. Es la gestante androfanía de la Mujer pubárquica, es el corazón serpenteado por un enigmático arabesco, son los dos filos que rompen la garganta del ruiseñor. Para Federico García Lorca, la fémica se convirtió en una enceguedora Gorgona que petrifica sus creativos sentimientos. Los mujerieles lirios que ajardinaron líricamente su corazón se mustiaron urticáceamente en desconchones lunares. Los nardos y claveles que exhalaban femeninas fragancias se encaratularon carnavalescamente en heliotropos y siemprevivas.

En cuanto a sus emociones, el joven poeta sentía corporalmente sensuales arrullos de paloma que no tardaron en convertirse en anidados siseos corroídos. Las tristezas se descapullaron en zarzales y las romanzas en espinosos madrigales. Enmudeció la sonrosada lira y el agua turbia se alborotó. El melifluo corazón de Lorca se iba haciendo

---

<sup>45</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., p. 192.

<sup>46</sup> *Ibíd.* p. 401.

una canción desolada, un caluroso desierto sin oasis, una luz de la mañana sin trinos. En una desgastada barquilla, decidió encararse a peligros y huracanes y buscarse una nueva isla de deseos. Guiado por una estrella azabachada, no duda en desandar camino, y fundirse con el mar en escarceos.

La frente de Federico es el estigma de su abierto costado, es el acibarado gusto de su gran calavera, es el Gólgota de su pómulo trepanado, es el mohoso garfio de su fuente primera. Por eso pide entendimiento: “¡Ay la angustia no pasa/ de mi corazón! Lector que esto leas, / tenme compasión. / Que no me entienda nadie. / ¿Para qué? / Versos que no sean versos / quiero hacer.”<sup>47</sup>

El joven Lorca compone “versos que no sean versos” y una oración desesperada. El granadino pide comprensión y compasión al flujo de sus oleáceos sentimientos y reflujo de sus liliáceas emociones que padecen un embate de angustioso alcanfor. Esta embarazosa situación le empuja a tachar pasiones y a garrapatear oscuros amores para que el instante sea indeleble y la fugacidad imperecedera.

Queremos subrayar que el antinómico agolpamiento sentimental que se ajetreaba por las entrañas del poeta va a seguir reticente en su juvenilia. La veleidosa faceta del corazón-veleta de Federico tuvo que padecer una arritmia emocional debido a versátiles vientos de adolescencia. Prueba de ello, a despecho de haber pasado por un camino de rosas, tampoco se atreve a continuar por el camino de rocas. Y eso se nota en sus diferentes obras literarias donde incurre en descripciones de calado romántico. Se deja llevar por amorosas declaraciones a un sujeto aparentemente femenino pero visceralmente con hondas características neutras, impersonales y asexuadas; con cara desdibujada, con silueta de sombras chinas, rasgos que revisten, con *sufumato* (esfumado) davinciano, una premeditada androginia literaria que terminará arrostrándose en su “Libro de poemas”.

---

<sup>47</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 311.

### 6.3. Lorca y el mundo zoorreligioso

Saber de dónde se viene y no saber a dónde se va. Tal parecieron ser los primeros garabateos literarios del joven Lorca. Ente de gran sentimentalismo, se achabacaron corredizamente rizos emocionales y una plurivocidad de sensaciones. Conflicto de carne y alma, crisis existencialista, inclinaciones cimbreadas del corazón le empujaron a reaccionar literariamente con tal de despejar los inclementes nubarrones.

Para ello, Federico echa mano de su lucidez artística y su acervo ambiental. La acuñación de una nueva simbología era moneda de cambio para llegar a buen puerto. Entre consumidas lecturas y retoques de la canción añeja, consigue amoldar ingeniosamente una nueva red de arquetipos y símbolos cuyas mallas son filamento de un tardorromanticismo declarado. La educación católica que recibió le sirvió para tantear habilidosamente a nuevos carices que acomodarían los impuros credos a los dogmáticos preceptos de la fe cristiana. Unos símbolos que tienen un rizoma visceral en el Antiguo testamento y que afloran en innovadores conceptos del alma. De la misma manera actúa Federico para pintar iridiscentemente los compases de su obra. Hace pasar hostiles sentimientos bajo el discurrir del río, deja crecer a alargados cipreses para expresar eventos mortuorios o erige a la cascabelera luna de corifeo para destellar rayos de tragedia.

Entonces, podemos decir que cada símbolo es una máscara. Una carátula por donde el joven granadino encontró una válvula de escape a su claroscuro fuero interno. Dependiendo de la situación, estado de enamoramiento, sentimiento de aflicción, escoge el carnavalesco atuendo más apropiado a tenor de pasar lo más desapercibido.

Entre los polifacéticos maquillajes lorquianos: la simbología zoorreligiosa. Esta última se nutre de un emparejado psiquismo que refleja un solipsismo diferenciador. En este sentido, la zooemblematización religiosa se construye sobre pilares de lirismo extasiado en aras de alcanzar un desacralizado puritanismo sentimental y un impoluto erotismo emocional. Lorca arracima un rosario de fuerzas internas en una zoorreligión que simboliza la anhelada paz espiritual máxime de una mansedumbre animal que alude a la desfogada situación sentimental. Nuestro poeta consiguió sujetar al yugo mujeril sus embozados sentimientos y dar las riendas sueltas a su heterodoxia religiosa.

Un ejemplo sencillo de zoorreligión podemos encontrar en la ya citada obra teatral del dramaturgo, *Del amor, teatro de animales*. Se ponen en escena un conjunto de animales que representan, cada cual a su manera, y, según las características del animal, a una idea, sentimiento o postura lorquiana. En una dialógica escena entre el Cerdo, el Asno y la Paloma, el joven escritor intercala zooembleáticamente un debate religioso sobre la divinidad. Despertando el polvo de la controversia, el tríptico animal conversa sobre la existencia de Dios, sobre un posible creador de este mundo, sobre la plausibilidad de una teoría de la deidad. Cada cual dictaminaba según le parecía. Sin embargo, se nota que las ópticas convergen hacia un craso nihilismo.

Como hemos avanzado, el dramaturgo granadino padecía una crisis existencial que hizo que se insurreccionara contra Dios hasta el punto de anihilarlo. Como si no lo dijera él, reparte, en un tono imbuido de sarcasmo, su nulidad teológica en un grupo de animales, a saber, un cerdo, un asno y una paloma.

Esto en cuanto a una premisa religiosa que se amolda a una serie de bichos. Otro caso que se podría destacar es el hecho de alegar a un deseado erotismo en carnes de un ejemplar personaje religioso tal como pasa en su obra teatral, *Cristo*. Este último habla de amores que no sean amores, o sea, un amor divino que implica un erotismo profano. Un Cristo, a la imagen del poeta: poma en mano no puede hincar el diente.

El joven Federico logró un equilibrio estético, un nivelador sentimental, una zoorreligión que permite matices identitarios, o sea una contrastada visión de “oveja del Señor” que si se “trasquilara” nos permitiría ver el verdadero “placer sombrío”. La juvenilia lleva una miríada de zoorreligionismos que atestiguan dicha proposición.

La zooemblematización religiosa se puede dividir comúnmente en tres temáticas de implícitos conflictos: la religiosa, la homoerótica y la mujeril. La primera tiene que ver con las distintas invectivas y reprimendas que se dirigen al clero. Puede aparecer en forma de un religioso animalizado o del mismísimo drama religioso de Lorca que se disimula bajo la piel de cualquier alimaña.

La segunda temática zoorreligiosa es la más caprichosa, la que se revela como obsesión recurrente, la homosexualidad. Puede, como la religiosa, esconderse bajo el

plumaje de un pájaro, tomar las alas de un caballo mitológico o hasta tener la forma de una parábola digna del Antiguo Testamento.

La tercera temática es la duda persistente, es un pasado que no termina por discurrir, es el eterno retorno de la mujer. Tal un bumerán, la fémina hace un vaivén sentimental, un vals emocional que perturba constantemente un definitivo viaje androfánico con una zoorreligiosa simbología de carácter lírico o con un animal que lleva rasgos femeniles.

El joven simbolista recurre a cada una de las temáticas según el tópico central del texto o de la obra redactada. Si el poema tiene una considerable extensión se puede encontrar un temario diversificado, o sea compuesto en una concatenación de las tres concitadas temáticas. Esto significa que esta composición goza de una enorme porción a carácter psicobiográfico y psicocrítico según su zoorreligiosidad endógena.

No faltan paradigmas de un Lorca que mezcla animalia y fe. Entre los ejemplos que se pueden sacar a colación en aras de resaltar las diferentes temáticas zoorreligiosas: una impactante ilustración. Esta última se adhiere directamente al pensamiento místico del fuenterino y que dice lo siguiente:

En el fondo espantoso una turba de serpientes verdosas y húmedas, con un resplandor de Borgias, y sobre el inmenso lago de sangre el atroz cuervo de Loyola, riéndose con sonido aterrador [...] Después, un silencio augusto que seguirá hasta que se despierte el viejo león.<sup>48</sup>

La descripción empieza con un clisé espeluznante. En un primer plano, una serpiente de una atractiva verdura floral. En un trasfondo sanguíneo, grazna infundiendo miedo con sarcásticas risas. La figura de Loyola, fundador de la compañía de Jesús, es, para Lorca, un paradigma del calvinismo católico y puritano. A partir de esta zoorreligiosa faceta podemos entender el cristianismo moderado por el cual aboga el poeta. Defiende al alma revestida de carne además de la mencionada ave de mal augurio que simboliza el tiznado paseriforme.

---

<sup>48</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., p. 120.

Lorca suele hilvanar entre escenas míticas y místicas. La siguiente zoosimbología religiosa trata de Pegaso. Federico, sabiendo perfectamente la historia del mito, adultera los acontecimientos y los amolda a su atribulado estado del alma. Esto le permite emparejar, como pegaseas alas, mitología y alas, al mismo tiempo, hace de Perseo al cabalgar al legendario perisodáctilo para despejar dudas cerúleas: “Fue en busca del amor y de la paz serena/ con el alma encendida por un suspiro eterno / mas no vio las cadenas con que estaba amarrado. / Al querer escaparse fracasaron sus vuelos / y encadenado ha sido caballo de poetas/ que mataron sus ansias con el trágico freno”.<sup>49</sup>

La zoorreligiosidad de Pegaso está íntimamente correlacionada con Lorca. Los dos primeros versos confirman que el poeta es Pegaso ya que lo único que quiere en la vida es una vida con amor pero sin sufrimientos, máxime de no “suspirar” y hacer las paces con el Cielo. Como todos sabemos, eso no fue posible puesto que ambos protagonistas estuvieron divinamente encadenados al querer ascender hacia el firmamento amoroso. Este fracaso sentimental, esta represión de la carne, es trágicamente mortífera.

A medio camino entre catolicismo y helenismo, el poeta granadino hace referencia a la zooemblemización. En este caso, alude a Pegaso para tratar, en rigor, a una faceta zoorreligiosa. Su religión ideal- la del futuro- es rosario y maremágnum de espiritualidad cristiana y deseo carnal griego y pagano. Esta zoorreligiosidad pagana-permítanme el oxímoron- se nota en el susodicho poema. Lorca inocular un heterogéneo estado de sensaciones, a saber, su homoerotismo incipiente a lomo del mitológico caballo blanco, a horcajadas entre remembranzas de un tenue catolicismo y una galopada carnal de un presente helénico:

Toda el agua profunda ondulaba armoniosa/ ante sus ojos grises y su ardoroso belfo. / Los lirios inclinaban sus vestiduras de oro/ dejando sobre el aire temblor amarillento. / Y el Pegaso rendido olvidando sus ansias/ bebióse gota a gota toda el agua del sueño / sin pensar que al beber la ilusión imposible / le daría mil alas de distintos deseos. / ¡Pobre Pegaso blanco en que todos cabalgan, / ya no sabes qué rumbo tomar ni qué sendero!<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 519.

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 520.

Cuenta la fuente lo que el Pegaso se calla. Sale a flote un paganismo zoorreligioso entre sudorosos belfos hípicas. Estas sedientas ganas de beber son alegóricas ganas lorquianas de abrevarse en sonámbulas aguas de la prohibición. El ansiado poeta se deja llevar por undívagas ilusiones lunares dotándose de fogosas alas desiderativas. Son tantos los deseos grabados sobre la porosidad arenácea de su piel que cualquier salitrera suspicacia los desdibuja.

El fuerterino inculca sus vergonzosos sentimientos con una sutileza mayestática y lo hace todo para que reluzcan pulcramente en un molde mitológico o religioso. Con un consabido conocimiento de los libros canónicos, se atrevió, con destreza, a deslizar parábolas homoeróticas.

El hijo pródigo de Granada, como si su obra se tratase de un evangelio apócrifo, y en una lorquiana (animad) versión de la parábola de las ovejas y de las cabras, profetizó futuras enseñanzas: “Oíd la voz de Isaías, el divino meloso del consuelo. El león comerá paja como el buey, y el lobo besará al cordero. Pero la vida es el presente.”<sup>51</sup>

En una meditación temporal, Lorca siembra un zoorreligioso homoerotismo en un campo vital que se distingue por sus gramíneos sentimientos cuyo presente es cizaña y cuyo futuro es trigo. El profeta Isaías es uno de los personajes bíblicos que goza de un gran afecto lorquiano. Junto a Elías, a Job y a su bienquisto San Francisco de Asís, representan una dogmática flexibilidad con respecto a los demás protagonistas de las Sagradas Escrituras.

Federico alumbró una zoorreligiosa lámpara con tal de que la luz de la verdad pase desapercibida. No quiere separar a su derecha leones y lobos y a su izquierda bueyes y corderos, como señala la parábola crística, sino quiere estabular unitivamente a carnívoros y herbívoros. El hecho de que animales dispares puedan convivir abiertamente es una clara alusión a una zoorreligiosidad homoerótica. Apoya esta tesis el cambio del verbo bíblico “morar” por besar y el original verbo “acostar”, entre leopardo y cabrito, de fuerte

---

<sup>51</sup> García Lorca, F. *Prosa inédita de juventud*. Op. cit., p. 492. Lorca, en este texto que se subsume a su báquico “Comentarios a Omar Kayyam”, retoca unos versículos del Antiguo testamento, en concreto, del Libro de Isaías. El profeta augura una futurible felicidad mundanal siempre y cuando se cumpla la Palabra de Jehová. En el versículo 6, dice textualmente: “Morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se acostará.” <http://www.iglesia.net/biblia/libros/isaias.html#cap11> [Fecha de consulta: 30/06/2015]



connotación sexual. Amén del final parabólico que dice “pero la vida es el presente”, una sentencia con inherentes cargas de frustración y de un deseo que tarda en hacerse realidad.

En su juvenilia, se nota una cierta determinación del lactante Lorca a no jugar alrededor de la sombría cueva de la víbora mujeril. Y para alejarse de esta ponzoñosa idea, pergeña una simbología paseriforme para alzarse de los pensamientos pretéritos y circunvolar a homoeróticos horizontes. Un ejemplo de esta zooemblemización religiosa es la del cuervo. A diferencia del “cuervo Loyola”, el poeta describe un hondo oscurantismo sentimental, en este caso al religioso, y lo dota de una intertextualidad literaria: “Se troncharon las flores divinas de la fe. / Una guadaña enorme / segó las azucenas. El profeta rugiente exclamó: Nunca más. / El abismo resuena / sobre un trueno imponente. / Pasa el cuervo de Poe graznando: Nunca más”.<sup>52</sup>

En una mata de versos, el poeta vivifica sus lavas dormidas. Se marchitaron las polícromas flores religiosas. El Dios del alma, sin carne, truncó su pensil pectoral. Esto simboliza un misticismo omnímodamente desgarrado. No obstante, las otras plantas tronchadas podrían resucitar, por si cayera una nostálgica llovizna, mientras la azucena es guadañada radicalmente. La azucena es llave floral en la azuleada cerradura de la restricción, es fruto prohibido en el deseado paraíso lorquiano, es la liliácea que agostaría única y exclusivamente con un poemático regadero. Después retumba un trueno de luz negra, un profeta-cuervo, para fulgurar su maldición y “nuncamasear” su impura volición.

El granadino supo explorar desalumbradamente sus saturninos sentimientos. Viviendo en un camposanto emocional, se aprovecha de la lustrosa negrura del *Raven* y de la ingeniosa intertextualidad del Poe-ta para expresar zoorreligiosamente su paramo espiritual y su condenación sexual.

En este sentido, las crísticas golondrinas son asimismo pregoneras zoorreligiosas. El color que comparten con el cuervo recubre, cual una mortaja, al límpido corazón de Lorca. “Las estrellas errantes”, tal como quitaban las espinas al Redentor, intentan taumatúrgica y plumiformemente atenuar la opacidad del cielo: “A que nunca se seca la rosa del tiempo/ fuente inaccesible para el corazón. / Los blancos Pegasos en él se han

---

<sup>52</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., p. 230.

hundido. / En vano os alumbran los rayos del sol. / Y las golondrinas: / ¡Ábrete sésamo! / Y el silencio / ¡NO!”<sup>53</sup>

Como el corazón del poeta, la rosa mutabilis se embebe en la clepsidra del tiempo. Los caballos voladores ennegrecen nívicamente los sentimientos lorquianos. Los áuricos rayos plúmbeos que se escancian sólo hacen que la plumazón de las golondrinas sea más embetunada. No hay color entre el zarco cielo y la negra obsidiana. El silencio divino no hace eco del azul oscuro.

Vemos que las golondrinas zoosimbolizan religiosamente un fallido intento de salvación espiritual y un revoloteo alrededor de un prurito infinitesimal. Tal fracaso es debido a los homoeróticos cascos que pisan al corazón, hecho polvo, del granadino. Las puertas del cielo, a cal y canto, están cerradas. Por eso, no volverán las enjalbegadas golondrinas, en los cerúleos cristales, a trisar.

Para cerrar el capítulo, un último ejemplo de zoorreligiosidad simbólica. Queremos dejar constante que pese a los citados paradigmas que aluden a una crónica de un homoerotismo anunciado, estos últimos no florecerán repentinamente, sino regresarán a un otoño matriarcal. En las postrimerías del año 1919, Lorca escribió un poema titulado “Paloma fatal”. A lo largo de los 56 versos que lo componen, se puso a describir a su enfermo corazón que se derrite en arroyos reminiscentes donde se oyen los arrullos de la “paloma del recuerdo”:

¡Paloma tiende tus alas / hacia otro sitio más bueno!/ Deja en paz mi corazón, / que se han dormido los Sueños. / Y no quiere que germine / la semilla del deseo. / Tus alas de luna densa / iluminan mi cerebro, / haciendo brotar las rosas / exaltadas de mis versos. / Y solo quiero paz / de penumbra y de silencio. Haré mi espíritu flores, / haré mi corazón viento, / y dejaré en los sembrados/ la carroña de mi cuerpo, / tan sólo para espantarte / ave triste del recuerdo. /Mas tengo que ser el nido / y horizonte de tus vuelos / hasta el día en que me marche / camino del gran misterio.<sup>54</sup>

El insistente aleteo de la paloma termina desesperando al poeta. Sus zarandeadas trepanaciones lo dejan insomne. Un corazón que quiere cambiar su columbiforme página

---

<sup>53</sup> *Ibíd.* p. 454.

<sup>54</sup> *Ibíd.* pp. 551-552.

por otra más felina. Federico es reacio a escribir unos versos con ramos de jacintos. Lorca quiere escribir con el galope de un caballo azul de la locura. Fantasea con ser un cazapalomas, un espantapájaros. Empero, la blanca ave sigue comiendo de su sombrero de paja hasta que el poeta esté sembrado y consiga abrirse un camino lleno de varas de San José. Es evidente que la paloma sea un zoológico símbolo de la mujer y por lo tanto un muy católico símbolo de heterosexualidad. En otras palabras, la fe cristiana se fundamenta dogmáticamente con el emparejamiento de distinción sexual y por eso intenta desprenderse, sea como fuere, de esta herida que no termina de cauterizar, de esta pavesa que no se quiere apagar, con el objetivo de conquistar sentimentalmente a la luna.

En conjunto, la simbología zoorreligiosa sirvió a Lorca, básicamente, para transmitir una bicefalia sentimental. Por un lado, un declarado nihilismo irreligioso que se manifiesta a través de la diferente animalia que engalana sus escritos. Esto no impide que sobrevengan brisas de creencia y piedad, a lo largo de la juvenilia, por su enraizada educación católica.

Por otro lado, una refrenada androfanía y un cohibido atrevimiento a sobrepasar el umbral del pasado. Tal cosa le permite escribir con falsilla heterosexual por medio de una simbología zoorreligiosa. Una argucia que da una cierta credibilidad al lector y le brinda la oportunidad de ganar tiempo. Un precioso tiempo para que la pueril paloma se haga paloma pubárquica y que el poeta la mande gongorinamente por su *Libro de poemas*.

## **.Conclusión**

De esta manera cerramos la primera parte teórica del trabajo. El psicoanálisis limpia la interpretación textual, lava el pasado autoral y desvela los recovecos símbolos. En otras palabras: una vela sobre el candelabro de la obra. La simbología zoorreligiosa es consustancial con tal de comprender a la literatura lorquiana; unas letras donde se confunden yoicas impulsiones con protagónicas acciones; unas letras donde triunfa la carne sobre el ánimo; unas letras donde se compenentran *Giné* y *Andrós*, emparejamiento unificado en la subsiguiente parte práctica.



# **SEGUNDA PARTE: ECLAMPSIA Y LORCANÁLISIS**



# Primer capítulo: zoorreligiosidad libropoemática

El nombre de una mujer me delata. / Me duele una  
mujer en todo el cuerpo.

Jorge Luis Borges

El problema para el yo de estos textos es que, por  
mucho que rehace intelectualmente la moral sexual católica,  
ésta se ha hecho carne de su carne y alma de su alma. Intenta  
liberarse de ella pero sigue siendo víctima de los dictámenes de  
una voz interiorizada –En términos freudianos, un superyó- que  
le dificulta afrontar con desenfado su sexualidad.

Ian Gibson

Hay quien se siembra lirios en el pecho / Y le nacen  
ortigas. / Hay quien canta/ Creyendo que es alondra matutina/  
Y está muda su flauta. / ¿Pero, Señor, el corazón es cosa / Tan  
frágil y tan falsa?

Federico García Lorca

Voy herido de místicas heridas, / yo llevo los suspiros  
/ en burbujas de sangre invisibles / hacia el sereno triunfo / del  
Amor inmortal lleno de noche.

Federico García Lorca

## **.Introducción**

En esta segunda parte de la tesis intentamos respuntar filamentos teóricos sobre el  
cáñamo de la práctica. Abogamos por aplicar una teoría literaria, a saber, la psicológica,  
regida por los postulados psicoanalíticos y freudianos, sobre el *Libro de poemas* y *El  
maleficio de la mariposa*. Emprendemos la labor con el poemario haciendo hincapié en la  
zoorreligión libropoemática, el nihilismo de Federico, la crística impronta y la psicomauia  
lorquiana: una aguerrida lucha entre la luz carnal y el azul espiritual.

### **1. Zoorreligión libropoemática: una divina omnipresencia ausente**

Resulta interesante hacer calas en la heterogénea y proteica obra lorquiana dado el  
sibilino duende que recorre a su versatilidad arquitectural. La disparidad de los tropos y la

policromía del verbo hacen retoñar un ilimitado florilegio de símbolos que se pueden interpretar a tenor de una diversificada contextura y del variopinto vademécum inherente al poeta granadino.

Atreverse a formular unas tesis diegéticas sobre la veleidosa obra lorquiana es, sin duda, incurrir en óbices y rémoras de espesura interpretativa. Un acercamiento de bisoñez ingenua corroboraría una alegre superposición léxica de escabrosidad connotativa por la virulencia sentimental que se concatena y por el profundo autobiografismo en el cual se embeben las palabras. A no ser que se ejerzan recurrentes espeleologías textuales, que se encuentren socavados regalos, el iluso lector se quedará con jeroglífico carbón por no comportarse bien ante el heterodoxo granadino. A bote pronto, es imprescindible comulgar con un endógeno lirismo que pone al lector provechoso a la misma altura que el contenido literario con tal de no perderse en hermenéuticos laberintos.

La poesía de Federico García Lorca se compone de estrofas que pavonean palabras que gimen y que dejan un resabio de brisa triste en el corazón del lectorado. La folclórica fuente y la linfa luciferina encauzan fogosamente un metro diamantino. El tallo de las azucenas griegas, el oro bruñido de una Galatea cordobesa y la espiritualidad abulense de una noche oscura son una mezcla de azul y amarillo al echar una vastagosa versatilidad de versos verdinosos.

La juventud poética del fuerterino fue un continuo pulimento de su rítmica paleta. Una melodía de simbolismo, una romanza de romanticismo, y un aire de modernismo sintonizaron la fiesta amorosa donde baila el corazón lorquiano. Una orquesta estilística que intentaba acordar con la de la naturaleza y alcanzar un sentimentalismo de colores que son, en rigor, música de los ojos. Dada la tesis presentada y en este molde de confines sensoriales, el entonces principiante Lorca, intentó verter su acibarado laconismo en una poesía de agridulce nostalgia. Un cristianismo cuadrado que resultó un círculo desvirtuoso, y una mujer con la cual nunca pudo formar un triángulo isósceles.

El exordio de una crisis sentimental emparejada a otra religiosa hizo que pasase del fonema al monema. Escribía cada noche un montón de cuartillas, una grafomanía que le permitió desahogarse a cuentagotas. Los textos fueron escrupulosamente escondidos-u olvidados en un cajón, de sastre- a sabiendas que no se publicaron hasta la muerte del

poeta o lo que hoy en día se conoce como la “juvenilia”. Los únicos poemas que salieron a luz son, con la ayuda de su hermano Francisco, los que hoy en día forman el conocido *Libro de poemas*.

No nos incumbe aquí desarrollar la draconiana empresa que supuso la publicación del libro y sus diversas enmendaciones. Las “palabras de justificación” que hace el propio poeta al prologar el poemario lo dicen todo. El ardor pubescente es el licuado metal que fragua la obra: un hialino espejo que fielmente lo refleja, una imponente psicobiografía que relata sus literarios andares gatunos. Queda una última cosa importante por señalar. En esta parte, es obvio que es imposible analizar, por los cuatro costados, al conjunto de los poemas dada la extensión de la obra. Por ello, no pretendemos efectuar una selección aleatoria sino una meditada elección que entronca la parte teórica a la práctica. Se trata de hacer un énfasis sobre los textos que contengan una dosis de psiquismo interno, además de una conceptualización zoorreligiosa de mayor simbología, que nos permitiría responder, en el último capítulo, a nuestra problemática planteada.

Una particularidad típica del *Libro de poemas* es la datación de las composiciones, máxime del lugar donde fueron escritas. Esto nos permite, más o menos, sopesar la madurez sentimental del granadino y la veleidad de las sensaciones a medida que pasen los años. Recordar que la obra fue publicada en 1921 y que compendia textos escritos entre 1918 y 1920.

En el extenso y dialógico poema *Los encuentros de un caracol aventurero*, Lorca nos pinta impresiones y paisajes de su inolvidable infancia. Resume las aventuras de un caracol que sale un día de su casa y se topa con unos insectos de modo que entablen conversaciones simbólicamente religiosas. El caracol que parece incrédulo, intenta entender los demás dictámenes que defienden una hipotética existencia de Dios.

Al atinar con una colonia de hormigas que circunfiere a una que agoniza, se acerca con tal de ver lo que pasa. Y la hormiguita que exhala sus últimas bocanadas vitales responde: “Yo he visto las estrellas”. / [...]”Nosotras no las vemos”, / las hormigas



comentan. / Y el caracol: « “Mi vista/ sólo alcanza a las hierbas.” Las hormigas exclaman / moviendo sus antenas: / “Te mataremos, eres/ perezosa y perversa. /El trabajo es tu ley.” »<sup>1</sup>

La escena que hemos escogido es de carácter claramente controversial. Hecho insólito. Un gasterópodo y otros himenópteros que viven en una ceguera ateísta encuentran a una hormiga que pretende haber visto un titilante cuerpo celeste. Los testigos revocan tal aserto por creerla borracha de luz. Sus compañeras hormigas, viéndola en un estado crítico, profiriendo insensateces, y dejando su primer mandamiento, la amenazan con propinarle la “antena” de gracia. Al final, el caracol interviene salomónicamente pidiendo que la dejen ya que no tardará en rendir el alma.

El joven Federico supo suavizar animalmente un tema de gran envergadura. Sus conflictos religiosos se reparten entre una hormiga agonizante que representa la luz de la credulidad. Mientras que el caracol y las demás hormiguitas se ponen en el otro bando, el bando del poeta descreído.

Lorca se pregunta cómo se puede ver a una luz invidente. Un halo de azabache que distrae a los pueblos y que les desvía de su verdadera misión: el trabajo. En una de sus sarcásticas algaradas juveniles, hace hereje al heresiarca, o sea, antes, se quemaban a los incrédulos y ahora, el poeta, promete al pío un lumínico averno.

El joven granadino se luce anieblando sus dudas, por eso, no se expone al sol y prefiere embeberse en la boira y taparse de las auroras boreales. Eso hace con su *heliobeodo* hemíptero. En su filarmónico poema “Cigarra”, se solaza con su melodía del mediodía y describe el aguante de sus huesos calados bajo el incesante chaparrón de los rayos solares.

El poeta, oscurecido por selénicas reticencias, envidia a la chicharra porque recibe los latigazos solares cuyos chasquidos son un motete de alabanzas divinas: “¡Cigarra! / ¡Dichosa tú!/ Pues sientes en la agonía / todo el peso del azul. / [...] “¡Cigarra! / ¡Dichosa tú!/ Pues te hieren las espadas invisibles/ del azul.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> García Lorca, F. (2011): *Libro de poemas*. Madrid: Alianza, pp. 48-49.

<sup>2</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 62-63.

La vida es un restallido de ufanía. Tal parece ser la conclusión lorquiana. La cigarra, se pone pálida cada vez que chirría ya que se siente más cerca del azul, o sea, puede morir en cada momento y encontrarse con su Creador. En contraposición, en el caso del achicharrado Lorca, el aceite solar no consigue penetrar a sus anímicas charnelas y por consiguiente, y en un efecto contrario, su carne se oxigena lunarmente acarreado una roñosa espiritualidad.

Para pintar el cuadro de su vida, Lorca se sirve de una dicromática paleta. Empieza, en la primera parte del poema, con un color blanco y dorado, por los rayos del sol que emborrachan lumínicamente a la Cigarra y que dieron, alguna vez al poeta, piadosos calentones. El segundo color es el divino azul que pesa normativamente sobre las carnes del granadino y de la misma manera sobre el hemíptero envolviéndolo en un manto aurífero:

En el caso de “¡Cigarra!”, del poemario que estamos comentando, es la luz que unas veces es blanca y otra azul. De esta manera le dice a la cigarra [...]”para hacerla luz”... o “de un corazón todo azul”, “todo el peso del azul”, por donde siente la cigarra la muerte y la vida, ya que el sol le hiere y le sostiene, le envuelve, en un sepulcro áureo.<sup>3</sup>

Al joven Federico, ya le hubiera gustado recibir puñaladas celestes para quedarse sempiternamente cauterizado por cicatrices cerúleas. Sin embargo, el corazón del andaluz se identifica más con la mariposa porque es un ventrículo volátil que revolotea de delectación a otra y es impertérrito ante los venéreos fuegos.

“El lagarto viejo” es otro poema que resume autobiográficamente una animalización de la yoicidad lorquiana. El propio poeta, entre arrugas y escamas, imagina futuriblemente su achacosa ancianidad mirando a la nebulosidad del horizonte y aguardando por un inesperado guiño estelar.

---

<sup>3</sup> Guerrero, R. P. Dean-Thacker, V. (1998): *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, p. 30. Hablando de las cromáticas teselas que forman al mosaico libropoemático, “predominan los tonos claros y alegres, casi todos dentro de los colores fundamentales: azul (26), negro (20), rojo (15), verde (12), gris (7), rosa (4), amarillo (2) y morado.” Concluye en su iridiscente libro María del Carmen Hernández Valcárcel (1978): *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Murcia: EDITUM, p. 199.

La descripción que hace Federico del lacerto se asemeja atildadamente a sus propias vestes físicas y morales: “aire triste”, “ojos marchitos”, “artista fracasado” y una “levita de abate del diablo”. Es inevitable asociar los mefistofélicos faldones clericales con la pubescente cosmovisión lorquiana de una satánica divinidad en una zoorreligiosa manifestación de índole psicobiográfica.

Los elementos en común entre el saurio y el granadino no terminan aquí. El viejo lagarto gusta de meditar por las serpenteantes singladuras roto el ciclópeo ojo del horizonte. Cogita, como Lorca, en su vida corroída de pesares y procura atinar respuestas celestiales. Por eso, el “yo” poético se pregunta: “¿Buscáis la azul limosna / del cielo moribundo? / ¿Un céntimo de estrella?”<sup>4</sup>

Esta tríplice metrificacón sintetiza zoorreligiosamente el aciago peso del nihilismo garcialorquiano. La relación verde-azul es una relación entre limosnero y poderoso, pordiosero y cicatero; mejor dicho, es el cortado cordón umbilical entre un errabundo y despistado poeta y un *Estrellero* que le escatima un céntimo sideral.

Lorca aboga noctívagamente por un camino sin luces azules. Después de aludir al aburrido “rigodón de los astros”, se avecina a enturbiar las desfondadas lagunas del corazón. El lagarto, “dragón de las ranas”, se va en busca de su dulce lamia y que termina por romperle el alma:

¿Venís quizás en la busca / de la bella lagarta, / verde como los trigos / de Mayo, / como las cabelleras / de las fuentes dormidas / que os despreciaba, y luego / se fue de vuestro campo? / ¡Oh dulce idilio roto / sobre la fresca juncia! / ¡Pero vivir!, ¡qué diantre! / Me habéis sido simpático. / El lema de “me opongo / a la serpiente” triunfa / en esa gran papada / de arzobispo cristiano.<sup>5</sup>

Después de llevarse una decepción religiosa se lleva otra amorosa. De trigueña tez y linfático pelo, la lagarta dejó -tristes frente a los sembrados- al saurio y a Federico sin “su anillito de plomo”, sin “bodas y sin altar”. Se confirma expresamente el afecto del poeta

---

<sup>4</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 150.

<sup>5</sup> *Ibíd.* pp. 150-151.

por el reptil ya que son reunidos por un mismo sino sentimental. Además, Lagarto y Lorca, encarnan una ceceante simpatía por bífidas sensaciones.

A decir verdad, los poemas que componen el final de nuestro poemario, a saber “Aire nocturno”, “Nido”, “Otra canción”, y “El macho cabrío”, son una despedida y una bienvenida a una dualidad de cosas. Por un lado, Lorca quiere cerrar definitivamente una femenina etapa de escauceos poemáticos y un apuntalado nihilismo deducido que se va fortificando a lo largo del libro.

Por otro lado, la muerte se invita a formar parte de su abanico psicótico. Doña Muerte, como la llama irónicamente, va a ser su literaria pareja de baile a través de toda su obra. Una temática que se regenera a través de símbolos diversificados que convergen hacia el mismo mar: la aurora no tardará en pintarse de verde.

Por añadidura, el susodicho entierro de las femeninas nostalgias es un claroscuro cambio de la paleta escriturística. El calor, la fragancia, las flores se tiñen de una sombría brisa, trayendo sensaciones azules, escalofríos oscuros y eclipses lunares. Esto es lo que empieza a hacer el granadino en su composición que epiloga al *Libro de poemas*: “El macho cabrío”.

En este poema, el granadino rinde un caluroso homenaje al animal cantando a Grecia, a Pan y a los sátiros con una barba que le deja simbolizar un misticismo infernal: “¡Salve, demonio mudo!/ Eres el más/ intenso animal. / Místico eterno/ del infierno/ carnal... / [...] Vas por los campos/ con tu manada / hecho un eunuco/ ¡siendo un sultán!/ Tu sed de sexo/ nunca se apaga; / ¡bien aprendiste/ del padre Pan!”<sup>6</sup>

Estos versos resumen cristalinamente la sedienta sexualidad del joven poeta. Es un compendio de su visión zoorreligiosa, de la compenetración carne y alma consistente en escanciar un misticismo pagano en un cáliz de lujuria. En otras palabras, llama a que cunda el pán-ico en aceite sacramental.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* pp. 219-220.

Para Lorca, el animal se caracteriza por un satanismo sigiloso, irreligioso pese a tocar la siringa sicalíptica. Famoso en Grecia por su potencia copulativa, simboliza ese ardoroso afán lorquiano de derramar su ánfora nocturna y gritar una virginidad pasional que tanto rebosan sus versos dionisiacos.

El joven bardo se atrevió a zoosimbolizarse sabiendo toda la envergadura y el tamaño que iba a tomar tal paladina elección. “Un hombre precoz, un genio, no elige alegremente al macho cabrío como emblema de su destino.”<sup>7</sup> Un sátiro con triste sino que se quedó con la miel en los labios.

## **2. Nihilismo en Federico: sin aceite divino no hay faro encendido**

La impaciencia del joven poeta se va haciendo palpable. Desde que pedía otro corazón en su poema del 1918, lo seguiría haciendo en 1920, pero esta vez de forma más “tensoactiva”. Después de que su fuero interno bullera como agua al romper a las biliosas burbujas líricas, el hervidero terminó haciéndose excitada leche cuya irrompible espuma iba proliferando voluminosamente hasta que desbordara en una lactescente blasfemia poemática.

Estas palabras que rebosaron al cráter foliar es la sobreabundancia de frustraciones inconscientes que vieron la oscuridad al final del túnel en un poema titulado “Prólogo”. El poema es una unamuniana “oración del ateo” llena de ultrajes divinos e injurias de virulencia enjundiosa: “Arranca los esqueletos /de los gavilanes líricos / que tanto, tanto lo hirieron, / y si acaso tienes pico / mórdale su corteza / de Hastío [...] Aquí, Señor, te dejo/ mi corazón antiguo/ voy a pedir prestado / otro nuevo a un amigo [...] Corazón sin culebras/ ni lirios”.<sup>8</sup>

Federico había empezado el poema con una otoñal descripción de un corazón amembrillado y dada su putrefacta condición, esta última no sirve para consumo. Todavía no se ha hecho un corazón con dureza sentimental y con inquebrantable cáscara para exhibirse sin máscara.

---

<sup>7</sup> Umbral, F. (2012): *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta, p. 67.

<sup>8</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 141-145.

Esta purulenta jugosidad corazonil es la lorquiana “dismenorrea” sentimental. Esto es debido a la liricidad falconiforme que hiere a picotazos al órgano cónico. Los poéticos esparavanes dejaron a Lorca en raquílica compostura por ser garrapatas de sangre azul, por nutrirse de las quiméricas musarañas que hacen que esté menudamente en Babia, muy lejos de los mandamientos de la Biblia.

El rapsoda granadino utiliza un lenguaje especial cuando se dirige al “Señor”. Pone, de adrede, énfasis al denotar una virulenta verborragia que destila dardo en la denuncia. Utiliza unos giros lingüísticos que dignifican sibilinos interludios vodevilescos, máxime de una moldura caricaturesca que se pinta de blasfematorios tropos erigiéndose, de esta manera, en un mefistofélico contendiente:

García Lorca, para llevarlo a cabo -el tema religioso- emplea todo tipo de figuras retóricas [...] los elementos del discurso irónico, los juegos de palabras y de conceptos, las sutilezas mentales, la caricatura, el toque de lo blasfemo, lo grotesco y el sarcasmo, y frecuentemente, un lenguaje agresivo [...] Por ejemplo: “El prólogo” (de 1920) es enteramente una alegoría religiosa grotesca, algo así como una pelea verbal entre Dios y Satanás.<sup>9</sup>

Para aliviarse, Lorca pide que la divinidad acabe con el prometeico castigo mediante mondaduras ornitomorfistas. Una especie de picamaderos celestial que le chuparía la zarca savia y le taladraría las orugas del hastío. Ruego desestimado, Lorca amortaja su corazón y lo encomienda al Señor.

La idea de prestar otro corazón, por hiperplasia sentimental, no carece de un negro humor sarcástico. Un órgano donde anidaron verdes culebras y coletas nocturnas, donde se marchitaron tostadas margaritas y se troncharon selénicos sépalos. El colofón del poema pimpollece el título: un prólogo que descapulla colores dolorosos.

El amor lorquiano lleva una mirada de sombríos destellos, de fría fijación punzante que se derritan sobre la nocturna carne lorquiana. El amor lorquiano no es un amorío con faroles, un amorío de chispas y chiribitas. El amor lorquiano es un amor que se enciende

---

<sup>9</sup> Caminero, J. (1998): *Poesía española siglo XX: capítulos esenciales*. Kassel: Reichenberger, p. 170.

con mecha de amor y oscuro candil, por eso, al final del poema y al clarear el alba, su corazón se pone como una “estrella apagada”.

“El día es un rubio cuervo”. Esta frase lapidaria es digna de ser una greguería garcilorquiana. Unos versos que forman parte de su “Canción para la luna”. La luminotecnia es matizable. La plurisimbología del satélite permite al poeta entonar madrigales de sombra.

Fraguar versos de azabache es maestría de Federico. A sabiendas que el sol es, como explicado anteriormente, un manojo de luz mujeril, la luna se tiñe de cupresácea verdura. En su poema, se achuchan a los apelmazados pasos lunares, un pequeño paso para el astro y un gran paso para Jehová: “Por eso, luna, / ¡luna dormida! / Vas protestando, / seca de brisas, / del gran abuso, / la tiranía / de ese Jehová/ que os encamina/ por una senda, / ¡siempre la misma!/ Mientras Él goza / en compañía/ de Doña Muerte, / que es su querida.”<sup>10</sup>

Es apabullante la nitidez de la irreligión lírica. El joven poeta se pone más claro que la luna, de Debussy, dejando en la sombra a luz del día. La embestida es brutalmente lunar y frontalmente espiritual. Lorca canta una luna a ritmo de nana, que no despierta pese a ser madrugada.

Una luna seca, desnutrida y anoréxica que no para de menguar por falta de luz propia, eterna, dependiendo del sol, y cuando sale a la palestra y lo quiere poner en sol-fa, le sale un pianísimo bufido contra el *marcato*<sup>11</sup> ventarrón divino. El recorrido es la implacable ley de la castidad hasta el matrimonio.

A Federico le hubiera gustado hacer de Faetón y conducir al carro solar a una tartárica perdición, o sobre todo hacer de Prometeo y robar la luna para que la humanidad se envuelva en su manto de luz negra. No obstante, el desesperado poeta sabe que son cantos legendarios que solo atizan ambarinas lágrimas.

---

<sup>10</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 104.

<sup>11</sup> De la voz italiana “marcando” que significa “acentuar con cierta fuerza una nota, varias o todo un periodo musical.” Pedrell, F. Op. cit., p. 274.

El bardo granadino pone todo el ímpetu, la agresividad y la animadversión con tal de denotar sus sentimientos para con Jehová. La divinidad enciende humanamente el fuego carnal y le pide que haga de bombero piadoso. Una deidad que simboliza a la fuerza, a la imposición, al arrollo de la Sagrada Ley que se ha de respetar por las buenas o por las malas:

En ‘Canción de luna’ de 1920...En este poema Jehová representa la muerte de la naturaleza, la imposición de la norma general, y la prohibición de caminos divergentes (en los primeros versos la voz poética denuncia como Jehová dirige hacia ‘una senda, ¡siempre la misma!’<sup>12</sup>

La guerra se libra a fuerzas desequilibradas. Por un lado, el joven poeta con su voz y lira hace pareja con una luna que padece narcolepsia y abuso. Por otro lado, Jehová, con su mano de hierro y su guante de acero, es el contrario de la luna, además de Doña Muerte que, en cualquier momento, puede invitar irrefutablemente a su danza macabra.

Amargo reproche y envidia insana se hacen de carácter miscible en el citado puñado de versos. Por una parte, Jehová goza de su cónyuge Doña Muerte y provoca el uxoricidio selénico. Por otra parte, Lorca y el resto de la humanidad tienen que sojuzgarse a la solar dureza normativa: *Dura lex, sed lex*<sup>13</sup>.

En “Manantial”, extensa composición de 1919, el joven poeta hace una prospección de claro fluir cristalino para superponerla introspectivamente en su supurada pirámide sentimental. El poema describe un empecinamiento lorquiano a entender las pingadas letras de un alfabeto de aguas.

Este escurrimiento acuífero es, en rigor, el sombrío escabullimiento que padece el alma del poeta cada vez que pronuncie impuramente la verdad enjabonada. Preguntas y descripciones son sumamente aceitosas para unos sentimientos acerinamente embebidos en brasas:

¿Qué alfabeto de auroras ha compuesto / sus ocultas palabras? / ¿Qué labios las pronuncian? ¿Y qué dicen / a la estrella lejana? / ¡Mi corazón es malo, Señor!

<sup>12</sup> Ortuño Casanova, R. (2014): *Mitos cristianos en la poesía del 27*. Londres: MHRA, p. 109.

<sup>13</sup> “La ley es dura, pero es la ley.” Segura Munguía, S. Op. cit., p. 50.



Siento en mi carne / la inaplacable brasa / del pecado. Mis mares interiores / se quedaron sin playas. / Tu faro se apagó. ¡Ya los alumbraba mi corazón de llamas! / [...] ¿El terror de la sombra no lo sienten / las piedras y las plantas? / ¿Es sonido tan sólo esta voz mía / y el casto manantial no dice nada?<sup>14</sup>

De un genuino brote estelar a un cerúleo estallido emocional. Lorca quiere escribir con palabras que gimen, pero, sobre todo, que mojen, para mojarse y rociar la oscuridad del “ropero”. Para ello, es menester componer con favilla de linfa e ígneas gemas con que sus labios dejen de germinar esquejes mojigatos.

Con el corazón en la mano y alzando los ojos al cielo, Federico, sin morderse la lengua, se dirige a la “estrella lejana”. En una arenácea confesión, saca las entrañas granujientas del pecado. El poeta se siente sumergido en luces displayadas y una pleamar de nubarrones. El rapsoda se pregunta si plantas y piedras llegan a palpar esta añilada aflicción, a no ser que los flujos fontaneros no susurren nada y que sea puro producto de su imaginación. El granadino no consigue traspasar el esotérico misterio del agua, por eso decide, en los siguientes versos del citado poema, y con gatunos pasos de Dafne, pasar del apolíneo frío del agua al amparo caluroso del árbol.

El libro se abre con un poema tardío (1920) titulado “Veleta”. Antes de izar las velas de la interpretación literaria vendría bien hacer una parada ante el título. Es bastante significativo titular de esta manera iconoclasta al arráez de los órganos: el corazón. Estamos hablando, por lo tanto, de las emociones del autor que en conformidad con el barlovento poemático pone el cataviento sentimental.

La veleta andaluza empieza a girar cual una ruleta rusa. Federico parece ayudarla con su propio soplo. Para este poema se anuncia un venéreo viento sur y un místico aire del norte de moderadas a fuertes y esporádicas gotas oculares. Sin embargo, la oleada de viento viene como un:

Viento del Sur. / Moreno, ardiente, / llegas sobre mi carne, / [...] ¡demasiado tarde! / ¡Ya he enrollado la noche de mi cuento / en el estante!...Aire del Norte, / ¡oso blanco del viento!, / llegas sobre mi carne / [...] Y riyéndote a gritos / del

---

<sup>14</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 192-193.

Dante. / [...] Mi armario está musgoso / y he perdido la llave. / Sin ningún viento, / ¡hazme caso! / Gira, corazón; / gira corazón.<sup>15</sup>

Al leer detenidamente los versos, la simbólica eolionimia se clarifica. El viento del Sur. Es un ostro, un fogoso viento de la carne. El aire del Norte, es el frío viento del alma y de la muerte. Con la advección de aire caliente, parece que el poeta se quemaba de deseos hasta que se haya atezado la carne. No obstante, el viento se hizo brisa y el cuento mujeril entonó su “colorín colorado”:

En “Veleta”, [...] el corazón del hablante es una veleta girando bajo los impulsos opuestos del “Viento del sur” o pasión sexual, y el “Aire del Norte” o mensajero de la muerte [...] Confundido por estos mensajes contradictorios, el hablante pide al corazón que gire libremente, sin hacer caso de ningún viento.<sup>16</sup>

Por una parte, el “Aire divino del Norte”, una tramontana que llega vocingleramente con estruendosas carcajadas. Este aire es el vendaval del nihilismo que toma con escarnio supuestos círculos infernales inherentes a la obra de Dante. Esto es debido a que el poeta cerró el sepulcro de la fe con siete dentadas llaves. Con o sin vientos, Lorca quiere que el anemómetro corazonil señale ráfagas del cambio y que evite un frente estacionario. El viento del sur es un frente cálido que sopla con ganas de reemplazar a la tibieza homoerótica y se queda en frente ocluido puesto que eso no se consigue. Por otra parte, el aire del norte, es comúnmente, un frente frío ya que el aire religioso se quiere juntar al agnóstico pero éste es despejado por tornados existencialistas.

Sí. La palabra clave es “alma” y todo lo que encierra el “armario”: un sanctasanctórum de luz azul. En un poema de 1920, Lorca describe su alma en pena. Titulado “Hay almas que tienen”, el granadino divide su composición en tres: la primera parte alude al alma de hogaño, la segunda al alma de antaño y la tercera a una anímica simbiosis.

Tal un etéreo psicopompo anda-luz, asombra al remover a las estancadas aguas del ánima. Introduce las almas como si fueran de otros, de una manera impersonal. Empieza

---

<sup>15</sup> *Ibíd.* pp. 41-42.

<sup>16</sup> Newton, C. (1992): *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Filadelfia: John Benjamins Publishing, p. 190.

con un filo de trinos turquesados, pasa a recordatorios reflejos color espinela y termina con una alejada crisoprasa divina:

Hay almas que tienen / azules luceros, / mañanas marchitas entre hojas del tiempo, / [...] Otras almas tienen/ dolientes espectros/ de pasiones. Frutas / con gusanos [...] / Mi alma está madura / hace mucho tiempo, / y se desmorona / turbia de misterio. / Piedras juveniles, / roídas de ensueño, / [...] Cada piedra dice: “¡Dios está muy lejos!”<sup>17</sup>

Los primeros versos del poema aluden al alma dolida; es el azulado día a día, son las entrañas expuestas al martillo de los siglos. Después, el zarco discurrir refleja unas cimbreadas siluetas, una borrosidad de sortijas que presentan al poeta la agusanada poma de la tentación. Chispas bíblicas saltan del anterior ejemplo de la manzana. Esta última maduró mucho e hizo que el anímico árbol de la vida se desmorone. Cual un pensamiento perpendicular, la pubescente piedra-poma que cae eureka sobre la cabeza del poeta es cartesiana prueba de una ingrátida existencia divina en el universo.

El infierno de las estrellas se derrite comúnmente en un cristalino molde de celestial corte existencialista. De manera expeditiva, Federico traspasa sus acuciantes reticencias a animales y plantas que engalanan un triste paisaje de incertidumbre que se refleja en su poesía.

Se mustian las palabras y se marchitan las esperanzas: esta parece ser la idea cardinal y el prisma principal envuelto en un amarillento tono métrico. En “Ritmo de otoño”, el poeta intenta desbrozar cerúleas hojas de arce que terminan floreciendo en sámaras divinas:

[...] y los árboles/ [...] dijeron: “El azul es imposible. / [...] De las águilas es todo el azul.” Y el águila a lo lejos: “¡No, no es mío!/ porque el azul lo tienen las estrellas [...]”/Las estrellas: “Tampoco lo tenemos: está sobre nosotros escondido”/ Y la negra distancia: “El azul/ lo tiene la esperanza [...]”/ Y la esperanza [...]”/Vosotros me inventasteis, corazones” y el corazón: “¡Dios mío!”<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 139-140.

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 211.

El bardo utiliza un escenario zoorreligioso para desplazarse de un principio azul interrogante a un exclamativo final de luz. Federico desea toparse con las estrellas, y todo el mundo -fauna y flora incluidas- conspira para que no lo consiga. La imposibilidad se comprueba pasando los siete cielos.

El bardo granadino es famoso por su maestrazgo escriturístico en el momento de utilizar su polícroma sensorialidad. Se deja llevar por la mezcla de aromas y brisas que revolotean al paisaje descrito con ascendientes notas de tristeza. Por eso, “en “Ritmo de otoño” escucha al paisaje que amargamente le habla. Toda la naturaleza le confiesa su falta de dirección y su deseo de elevarse sobre las limitaciones impuestas sobre su propio ser”.<sup>19</sup>

Cuando los árboles entienden que sus ramas nunca podrán alcanzar al firmamento deducen que es falconiformemente de las aves rapiegas. Un águila no tarda en desmentir tal aseveración ya que las estrellas están más cerca. Más allá de los astros, hay el vacío nocturno. Este último se remite a la esperanza que a su vez concluye que el cielo es invención del corazón.

Lo interesante es corroborar este satirismo implícito que lleva el encadenamiento lírico. Un sarcasmo que recuerda a las más tempranas comedias de la juvenilia donde unos personajes-sombras van en busca de la luz divina. El corazón que se sobresalta por ser asociado al cielo es la prueba de una endiosada carne y de un cinismo nihilista que va a obsesionar pánicamente al joven poeta.

### **3. Lorca y Cristo o la dionisiaca eucaristía**

Los poetas, de verdadera lira, ven al sujeto amoroso por doquier. Este es el caso del funderino que intentaba sintonizar sus propios sentimientos con las melodías y los colores apacibles del campo. Uno de los ejemplos que apuntalan tal asevero es su canción dedicada al agua.

---

<sup>19</sup> Newton, C. (1986): *Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 135.

En un poema titulado “Mañana”, Lorca se lava el corazón con un linfático alifato. Fragua con el agua la refractante fluidez de un sediento selénico. Discurre sus ardorosos deseos en opalinas metáforas y luce sus sombríos sentimientos en alegres borboteos de acuarela. En una de las estrofas del largo poema, alude al sacramento del bautismo. Su composición se moja en un venéreo cristianismo haciendo de la pila una pira de inquietos deseos que se tiñen de acuosa mansedumbre al seguir gregariamente al Redentor Jesucristo:

¿Qué es el santo bautismo, /sino Dios hecho agua / que nos unge las frentes /  
con su sangre de gracia? / Por algo Jesucristo / en ella confirmóse. / Por algo las  
estrellas / por sus ondas descansan. / Por algo Madre Venus / en su seno  
engendróse, / que amor de amor tomamos / cuando bebemos agua.<sup>20</sup>

Lorca se hace más sibilino con el contacto del agua, una resbaladiza náyade simbólica, una nereida de poemático jabón en escamas. Religiosamente, consigue aguachinarse, escurrir el bulto como linfa inatrapable. Forma con sus palabras un personástico vierteaguas para que se escabullan las residuales gotas divinas.

A primera vista, y al leer los dos primeros versos de nuestra selección, pensamos que el poeta se refiere a Dios todo poderoso, Creador del universo. Sin embargo, el resto de la definición bautismal indica que se refiere al único Dios en el que él cree: Jesús. Prueba de ello, utiliza dos vocablos de irrevocabilidad crística, a saber, “ungir” en alusión al oleo bendito, y “sangre” para mencionar a la *passio christi* (pasión de Cristo).

El poeta licua simbólicamente a Dios para que Cristo camine sobre sus aguas. En el puñado de versos podemos compendiar a la religiosa cosmovisión lorquiana. Las estrellas flotan en un pelágico firmamento. Esta idea va a ser corroborada en el mismo libro en su poema titulado “Mar”. Para el granadino, el piélago gozaba de una cerúlea tranquilidad antes de ser condenado al mismo castigo adánico.

Al final de los versos seleccionados, Lorca se va a ofrecer, en el sentido más etimológico de la palabra, un “simposio” lírico, una oda al agua transformada en unas bodas de Caná, transformando el agua en vino. Anteriormente, y después de citar a Jesús,

---

<sup>20</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 68-69.

invoca a la “Madre Venus”, reencarnación del deseo lorquiano, con tal de dedicar al agua un bautismo de fuego o una helénica libación.

En una enócoe literaria, Lorca invita a tomar al chispeante “amor de amor”. Una dionisiaca eucaristía que reúne una miscibilidad de misticismo mitológico, de inodoro aroma al formar un buqué de aguadas anacreónticas. Este mismo aguardiente va a escanciarse lexicalmente por todos los meandros de la juvenilia lorquiana.

Cuando las hojas otoñales se tambalean con las caricias de las brisas, el corazón de Federico se estremece rítmicamente con los titilantes temblores de las estrellas. Sus sentimientos se bifurcan entre luz y niebla. La luz es el azul mortecino, una bradicardia estelar por arritmia religiosa. Mientras que la niebla es la opacidad de la vista corazonil, es una catarata cardiovascular, que impide el pase de los rayos amorosos produciendo, por lo tanto, una oscuridad sentimental.

Esto viene contando el joven poeta en una composición que data de noviembre 1918 y que se titula “Canción otoñal”. Las primeras nevadas otoñales macularon penosamente al emocional jardín lorquiano. Los lirios se deshojan con un chirrido amarillento y los vientos del pensamiento soplan a contrapelo sentimental.

Esta tristeza otoñal es el tema principal de una serie de preguntas que el granadino se plantea. Los latidos del corazón se van congelando y el divino calor estival no parece decidido a relumbrar estrepitosamente: “¿Se deshelerá la nieve / cuando la muerte nos lleva? / [...] ¿Será la paz con nosotros/ como Cristo nos enseña? / ¿O nunca será posible /la solución del problema?/ Si el azul es un ensueño, / ¿qué será de la inocencia?/ ¿Qué será del corazón /si el amor no tiene flechas?”<sup>21</sup>

Los sentimientos románticos sufren más por ser septembrinos que decembrinos. Aguantan más al níveo manto que al amarillento. La indecisión del corazón hace la impasibilidad de la muerte. El entumecimiento emocional está en constante espera de una arrebolada redención.

---

<sup>21</sup> *Ibíd.* pp. 52-53.

Lorca se encomienda a Cristo para cauterizar sus dolores, para cristalizar sus deseos. Ya hemos hablado en el capítulo anterior de la candorosa impronta que supuso el mensaje crístico en la obra del granadino. Las enseñanzas de Jesús son acaudalados consejos que allanan una pacífica singladura.

Es de estilística puramente lorquiana referirse al azul después de inspirarse de la luz. Cuando cita a la maleable normativa crística la concatena con la rigurosidad de la ley divina o viceversa. Tal comportamiento lírico es debido, a lo largo de su juvenilia, a su inexpugnable psicomaquia.

“El azul es un ensueño”. Para Federico, es un producto quimérico, es pura entelequia imaginativa. Como un sueño que se desdibuja y que es reacio a una fidelidad reproductiva, la divinidad es un onirismo celestial que clarea genuinamente la inocencia humana.

Y al hablar del alma pasa a hablar de la carne. Cupido pasó con su carcaj para asaetar en el ánimo un amor de carne helénica. La concepción juvenil del poeta parece refrendarse al abrogar la normativa dicotómica y suplirla por una unitiva ley que preconiza indisociablemente deseo y espiritualidad.

En “Mañana” Lorca se baña en bautismales aguas del río Estigia. En otra composición libropoemática, lo va a hacer en una viscosidad de ambrosías. Titulada “El canto de la miel”, el granadino se inspira del esófago himenóptero para endulzar su acibarado duende.

Fiel a su estilo de hiel convertido en miel, desabeja sus agujoneados sentimientos en una bresca poética de versos que se descorchan en una genialidad almibarada. Lorca califica a la miel de “dulce” recubriendo al amor de ósculos empalagosos y abrazos de oso colmenero.

Para romper el hielo poemático, fluyen litúrgicamente dulces y hialinas reverencias religiosas. El joven bardo empieza su poema con un azucarado zumbido de su “Apis mellifera” (abeja melífera), su enmelado mentor: Jesucristo. Identifica al mensaje del Redentor con palabras melosas que saben a Gloria:

La miel es la palabra de Cristo. / El oro derretido de su amor. / El más allá del néctar. / La momia de la luz del paraíso [...] / ¡Oh divino licor de la esperanza, / donde a la perfección del equilibrio / llegan alma y materia en unidad / como en la hostia cuerpo y luz de Cristo!<sup>22</sup>

Y el Verbo de Cristo se hizo miel. Otra vez, el joven poeta, después de un acuífero Verbo, ve a una parusía en melifluas reverberaciones. De las libadas parábolas crísticas, se fabrica un áureo mensaje amoroso. Un amor pegadizo entre nectáreos panales que terminan segregando una luminosidad paradisíaca:

El agua era el nacimiento del Verbo de la tierra; la miel es la palabra de Cristo, la condensación de su mensaje de amor, su beso que se nos entrega [...] La miel-palabra es la dulzura de los labios de Dios derramándose amorosamente sobre sus criaturas, doble de la comunión o entrega amorosa de Cristo.<sup>23</sup>

El joven poeta recrea líricamente una hostia con pan de miel en vez de ácimo. La sangre es la miel y el cuerpo es la flor. De esta melosa eucaristía se consagra el “divino licor” y se da la esperanza de un porvenir con muchas parras en las cuales rebosan dorados sentimientos dolorosos.

La poesía lorquiana es divina agua cristalina y satánica escoria intestinal que choca mortuoriamente y se hace ceniza adamantina. El amor en su obra renace como un fénix pese al páramo sentimental. Una fragancia salífera vivifica las inertes emociones que se van para volver y retoñar impetuosamente.

De esta manera podemos explicar los líricos latidos lorquianos. Un corazón castigado por el cielo y encadenado a una caustica versificación. Cada vez que se enamora, baja una alboreada águila y le carcome picoteadamente poniendo más azucenas a sus cariofiláceas cuitas.

Por eso, se repite afanosamente por el *Libro de poemas*, el deseo de hacer una tabula rasa sentimental, un borrón y cuenta nueva emocional, una albugínea virginidad psíquica. Esto pide el granadino en su poema titulado “Corazón nuevo”. Escrito como una primaveral canción de otoño, el eneasílabo deja una hojarasca de pensamientos.

---

<sup>22</sup> *Ibíd.* pp. 78-80.

<sup>23</sup> Newton, C. *Una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op.cit., p. 38.



Tiempo y sentimientos se unen y se anudan en la poemática escala lorquiana. Federico nos hace una descripción de un arrugado corazón apergaminadamente roído por apolilladas remembranzas. Tal una deslavazada oruga que se transforma en lanceolada ortiga:

Mi corazón, como una sierpe, / se ha desprendido de su piel, / y aquí la miro  
entre mis dedos, / llena de heridas y de miel. Los pensamientos que anidaron /  
en tus arrugas ¿dónde están? / ¿Dónde las rosas que aromaron / a Jesucristo y a  
Satán? / ¡Pobre envoltura que ha oprimido / a mi fantástico lucero! / Gris  
pergamino dolorido / de lo que quise y ya no quiero.<sup>24</sup>

El nuevo corazón echa melosas raíces de ponzoñosos rizomas. Un corazón ovíparo que eclosiona en almibarados ventrículos y acibaradas aortas. Por bífidios vasos sanguíneos, los jazmíneos sentimientos echaron enredadores tallos y asfixiaron al fuego redentor.

Se cita claramente, en un bondadoso bando, a Satán y a Jesucristo. Este último, como ya hemos dicho en la parte teórica, es un ejemplo de sacrificio y representa la cruz, de una moneda divina. Belcebú es un bello ángel caído, que junto a Cristo forman al rojo cielo lorquiano.

En cuanto al “gris pergamino” es la tiznada imagen que queda de las Sagradas Escrituras en el flamante corazón del poeta; las tomaba como fuente fogosa de cualquier pensamiento sombrío. Sin embargo, agua pasada no mueve molino y concretamente, en el caso de Lorca, quiméricos molinos quiijotescos.

El agua vivifica los sedientos versos del poeta. Las emergentes fuentes, que chorrean perlinas palabras, aplacan los reprimidos sentimientos y las baladas son hermosos baldosines que revisten emociones destartaladas. La “Balada de la placeta” resume unas frescas vivencias pueblerinas que alicatan la memoria del joven fuentenero.

La endecha heptasilábica es de cariz dialógico protagonizado por el “yo” poético que contesta a una turba de niños. Estos últimos van preguntando a Federico sobre amoríos

---

<sup>24</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 124.

y literatura, sobre quijotismos y encabalgamientos: “-¿Quién te enseñó el camino/ de los poetas?/ -La fuente y el arroyo /de la canción añeja. / ¿Te vas lejos, muy lejos / del mar y de la tierra?/ [...] -Y yo me iré muy lejos / [...] para pedirle a Cristo / Señor que me devuelva / mi alma antigua de niño.”<sup>25</sup>

El joven Federico se refiere a un constante viaje planeado, un viaje a un lugar donde no crezcan magnolias ni madre selvas, una infinitesimal peregrinación a un lejano país donde todo el paisaje esté pintado monocromáticamente con aires de Klein. El sendero que lleva hasta ahí es un camino de surtidores y mares que llevan cascabeleos y jaleos de gayado folclore.

El poeta quiere recuperar una vida normal, una vida inocente, una vida de un mancebo ingenuo que lo toma todo a broma, una vida de colores y gorjeos, de altares y hormigueros. Para ello, necesita rogar a Cristo, a su venerado Redentor, para que haga de intermedio y le pida a Dios que le devuelva su añorada ánima, y, así, volver a ver cómo se abren las flores y disfrutar de cómo se acunan las ramas.

El *Libro de poemas* es el juvenil carmen de Lorca; es el vergel de la nostálgica infancia; es un pensil poblado de pecaminosas pomas; es un Huerto de los Olivos con raigal de Atenea. Árboles y flores crecen a golpe de regadío sentimental y mueren por sobredosis de verdura emocional. En este mismo jardín, encontramos brotes de jazmín y olores del albaicín; blancos arrayanes y virginidad de azahares. Estas fragancias, que saben a hidromiel, se almizclan en una aromática composición que se titula: “Canción oriental”. Escrita en 1920, florece en una fructuosa policromía de diferentes rutáceas y vitáceas.

En rigor, el granado granadino, dedica la mayor parte del poema a la pulposa granada. No obstante, pimpollecen al lado del punicáceo otros árboles con simbología típicamente lorquiana, con hojas, flores y frutos de autobiográficas fluctuaciones fuenterinas:

La espiga es el pan. Es Cristo / en vida y muerte cuajado [...] / La manzana es lo carnal, / fruta esfinge del pecado, / gota de siglos que guarda, / de Satanás el

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* pp. 157-158.

contacto [...] / ¡Oh granada abierta!, que eres / una llama sobre el árbol /  
hermana en carne de Venus, / risa del huerto oreado.<sup>26</sup>

Como Ceres, Lorca pone a Cristo, en vez de espinas, una corona de espigas. Como de costumbre, el joven poeta adjunta al raquis cristiano una espiguilla mitológica. Jesús paraboliza crecer de cizaña a trigo y de trigo a mies. El grano es el cuajarón de Cristo-trigueña llaga- que pese a la pasión, termina agostándose espigadamente en el pan de todos los días.

La manzana es Mefistófeles hecho fruto; es el satánico carbúnculo infame; es la adamantina tentación del Maligno; es la adánica mordedura del pecado. Como en “Madrigal de verano”, Federico tiende a confirmar que el manzano, además de ser el árbol de la ciencia, es el raigal de su ígnea carne.

Su prima hermana, la granada, le da un toque de orientalismo a la fogosidad occidental del poeta que estalla púrpuramente en giste venéreo. Lorca, y a través de tres evocaciones arborescentes, desgrana todo un panorama pagano y bíblico que apuntala una simbología del deseo, un deseo simplemente granadino.

Es notorio que el joven poeta guste del agua ya que contrasta interiormente con su balsa de fuego. La atracción del agua encuentra su suma expresión en las marítimas fluctuaciones que provocan un lepidóptero revoloteo de sensaciones. En el abrioleño poema titulado “El mar”, el aedo ensarta undívagas difracciones de luz para asaetar una descosida efracción del azul.

Para él, anteriormente la mar era el cielo, y el firmamento es el mar. Este cambio de escenario provocó el irrevocable dolor de la humanidad. En contra de la dureza cerúlea, ensalza a la salina cresta, a la venérea giste que se licua en lengua del agua:”Tus tristezas son bellas, / mar de espasmos gloriosos. / Mas hoy en vez de estrellas / tienes pulpos verdosos. / Aguanta tu sufrir, / formidable Satán. / Cristo anduvo por ti, / mas también Pan.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> *Ibíd.* pp. 169-171.

<sup>27</sup> *Ibíd.* pp. 196-197.

Mareado amargamente por causa de los zarandeos religiosos y meneos sentimentales, el poeta, mediante una mefistofélica émesis, regurgita su sombría salobridad. Del mar se levanta una brisa antiemética que orea salubrementemente a las emociones lorquianas.

Lorca reencarna en el mar su propio deseo de alma carnal. Después de haber hablado, en la estrofa anterior de Venus y consagrarla como digna representación del ánimo humana, alza al rebelde Satanás. Lo ensalza por ser el ícono por antonomasia del deseo carnal, lo que hace del venéreo satanismo el primer mandamiento del lírico evangelio lorquiano:

De él (del mar), doble de Satán, emerge su redención en Venus, símbolo de un amor carnal a la vez puro. Los versos 14-15 constatan el valor estético de la amargura del mar, la belleza del sufrimiento de este “Formidable Satán” admirado por mantener constante la expresión agónica de su deseo.<sup>28</sup>

Las estrellas son a la noche lo que el verde es para Federico. Los octópodos verdecidos son cefalópodos lorquianamente eutrofizados. En otras palabras, los pulpos son pelágicos fitopláctones tal como las estrellas son lumínicos pentápodos del cielo. El funderino dota a la alegría marítima de un musgoso sonambulismo que se desparrama a lo largo del piélago con “ojos de fría plata”.

El sufrimiento del mar es debido a su perennidad agitadora y su permanente desafío al firmamento. El mar lorquiano es un mar de oleadas mitológicas. Es un Ponto que comparte con Cristo el hecho de nacer sin padre. El poeta le asocia puntos en común con el venerado Satanás con su tridente de lujuria. Pan y Jesús asimismo caminaron sobre sus aguas.

#### **4. Psicomaquia lorquiana: cuando la luz carnal escala al azul espiritual**

El escritor del *Libro de poemas* es un romántico en virtud de incluir baladas en su obra. Incluyó cinco baladas, a saber: “Balada de un día de julio”, “Balada interior”,

---

<sup>28</sup> Newton, C. *Una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op. cit., p.62.

“Balada de la placeta”, “La balada del agua del mar” y “Balada triste”.<sup>29</sup> Esta última es un testamento de téticos sentimientos a despecho de que por la calle hayan florecido claveles y rosas: una golondrina no hace la intestina primavera lorquiana.

En la misma balada, el joven poeta, como si fuera canoso abuelo, va contando a añiados bichitos, alrededor de un fuego de versos, un cuento de zarzamoras. Cuenta las peripecias de un caballero a lomo de un alígero caballo que iba a enseñorearse con una zarca estrella: “¡Mi corazón es una mariposa / niños buenos del prado!, / [...] Fui también caballero / [...] Ella era entonces para mí el enigma / estrella azul sobre mi pecho intacto. / [...] y vi en vez de rosas y claveles /ella tronchaba lirios con sus manos.”<sup>30</sup>

Pese que las baladas sean primaverales, las lorquianas son tristes. Federico insinúa que su corazón es un mariposa por eso no “liba” cacho. Intenta resolver su rompecabezas amoroso. Al contar su triste verdad, intenta desencajar las piezas azules con las rojas con tal de recomponer al puzle del deseo.

Sin deflegmar la jugosidad de la palabra, Lorca despliega su consuetudinaria simbología floral al hablar de la anhelada “estrella azul”. Cita a rosas y claveles que son típicas flores de un pasado heterosexual. Sin embargo, esta vez, la mujer troncha al iridáceo, lo que se interpreta como acceso y ruta libre *ad astra* (hacia las estrellas).

La estrella lleva luz ahogada en la lemniscata nocturna. Esto refrenda el granadino en su poema “La sombra de mi alma”. Siente que su corazón se propulsa al culmen de la escala carnal, sus entrañas rezuman ígnea lubricidad, su cuerpo se derrita en jugo de azucenas, pero: “La sombra de mi alma / huye por un ocaso de alfabetos, / niebla de libros / y palabras. / [...] El copo del dolor/ se acaba / pero queda la razón y la sustancia”.<sup>31</sup>

El primer verso tiene un destello de luz: ecos de san Juan de la Cruz. El alma es alabastrina llama entre cinéreas sombras del mal. El joven poeta, con el maestrazgo poético

---

<sup>29</sup> La profesora Zoraida Carandell (2003) recorre, en un alegre estudio, las diferentes baladas lorquianas en una barca llena de lirismo juvenil cuyo título es: “Las voces líricas de la balada en la poesía inédita de juventud de Federico García Lorca”. En: *Federico García Lorca etcétera*. Lovaina: Publicaciones de la Universidad de Lovaina, pp. 15-24.

<sup>30</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 64-65.

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 71.

que luce, siente que le faltan notas al alfabeto<sup>32</sup>, cuerdas al bolígrafo. Vocablos y tochos se quedan cortos junto al caricaturesco amor lorquiano.

Solucionado un problema le sale otro. El témpano del amor heterosexual se derritió con su agua purulenta, no obstante, afloró un cartesiano canelón que congeló al desfogado caballo lorquiano. Los rayos divinos- el sol de la “razón y de la sustancia”- encabestraron équidamente a los fuegos internos con el estigmatizador carámbano del catequismo lo que dejó al joven Lorca sexualmente sofrenado.

El fuenterino quiere desatarse de sus ligaduras celestiales después de desligarse de yedras sonrosadas. Desea abrevarse descuidadamente en los cráteres lunares después de estar malherido por púas de yerbaluisa. Ansía destrizar arcas de enroscados siseos después de palimpsestar a corpóreas fragancias.

Está claro que Lorca tiene un corazón que no le cabe en el pecho. Padece un asma poemática donde lo asfixian palabras y Escrituras. En su rutilante composición de 1920 titulada “El diamante”, sueña con elevarse y gravitar sobre la bóveda celeste, ser una estrella fugaz ascendente o un: “pájaro de luz que quiere / escapar del universo / y huye del enorme nido / donde estaba prisionero / sin saber que lleva atada / una cadena en el cuello.”<sup>33</sup>

Estando en tierra, Federico se va en busca del planeta azul, un planeta donde se respire un aire de Noto, lejos de santos y ángeles. Un enjaulado Federico que se empecina a huir de una férrea jaula divina, eso no impide que su imantado cuerpo regrese al epicentro del globo.

El joven granadino se siente alicorto, pese a estar dotado de rayadoras alas del cielo, un estado de aflicción que tiñe a sus escritos de escrupulosa dramaticidad. La áurea cadena que le aprieta el cuello es un “peso azul” que emborrona a muchas composiciones

---

<sup>32</sup> Más tarde, en un poema titulado “Pirueta”, Lorca seguirá hablando del “ocaso de alfabetos” haciendo que la vida, lexicalmente alicorta, dependiera de una mezquindad cuatrilateral: “Si muriera el alfabeto / morirían todas las cosas. / Las palabras son las alas. / La vida entera depende de cuatro letras.” Gallo, A. (2003): *Virtuosismi retorichi barocchi: novelle con lipogramma*. Florencia: Alinea, p. 7.

<sup>33</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 91.

del *Libro de poemas*, donde, con su alquimia del verbo, intenta emulsionar sus espirituales eslabones.

En su “Madrigal de verano”, la lorquiana “estrella gitana” tiene sed de sombra. Los madrigales son poesías de carácter jovial con un omnímodo descapullar de los sentimientos que se abren para fuera con la intestinal sangre que se altera. La temática amorosa de la composición, a modo de las citadas baladas, afirma y confirma una fermentación emocional.

En este poema escrito en la Vega de Zujaira en agosto 1920, Lorca vuelve a las andadas y riega a su fecunda poesía con el río de la incompatibilidad. Con hilos de lúbrica sensualidad, segrega a los sicalípticos cinco puntos estelares del amoroso agitanamiento aceitunado.

Sobre un trasfondo bíblico, Federico borda la inmensa tela del cuerpo. Un cuerpo que sabe a blanquinívea finura de un agusanado lunar carmesí. La carne es débil y el joven poeta tantea al restricto jardín de las posibilidades:” Junta tu roja boca con la mía, / ¡oh estrella la gitana! / Bajo el oro solar del mediodía / morderé la manzana. / En el verde olivar de la colina, / hay una torre mora / del color de tu carne campesina / que sabe a miel y aurora”.<sup>34</sup>

En una simbólica constelación cromática, el poeta fuenterrino se decide a chillar, sin ambages, la incandescencia del deseo en un aurífero desafío del Cielo. Pretende alumbrar satánicamente la venérea estrella impotente en un oscuro telón imponente. Con un desacralizado hisopo, pretende rociar, mediante la lujuriosa jugosidad de la manzana, una topología plenisolar:

La “manzana” es forma total y esférica, promesa de una pasión plena, pero ya marcada por la caída y el pecado; el “mediodía” señala el esplendor del sol y su luz pero también el calor abrasador [...] Estrella la gitana se emplaza en un contexto donde domina la ambivalencia, donde su luz pura y brillante está a punto de ser amenazada por elementos perturbadores.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 93.

<sup>35</sup> Newton, C. *Una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op. cit., p. 50.

Para entender tal “amenaza”, cabe recordar pertinentemente que la juvenil poesía lorquiana es de plutónica carne en neptónicas almas. Las mujeriles lavas son el objeto de erupciones de inagotable incandescencia azuleada. Las femeninas erupciones poemáticas son una especie de calentones de vaporoso géiser en comparación con la selénica fumarola volcánica.

Estos agentes tectónicos simbolizan a unos rojos labios de cariz obsesivo que, junto al deseo del autor, requieren una hidrogeología de corte varonil. La magmática manzana deja secuelas de una mordedura violenta significado de una poma “azul” contrariamente a un verbo “comer” que hubiera aludido al pecado heterosexual.

El “verde” olivar introduce un mortuorio *topo* que anuncia a una fémina de abrupto sonambulismo. Una mujer mora, desprovista de la caprichosa sacralización cristiana, pero dotada de una miliunanochesca fragancia, se prepara a acrisolar paganamente tez asoleada y rocío de alondra en una despuntante eucaristía que sabe a almibarado rosicler.

El joven Lorca asiste al crepúsculo de la nacarada carne. Una resbaladiza pulcritud que gotea de los “muslos sudorosos” del San Cristóbal. La continuación del poema es una pintoresca matización lorquiana, declinación progresiva del “sol del mediodía” hacia el “mirar sombrío” de la estrella.

En otros poemas, mediante claroscuros vocablos construye una buhardilla contrastiva. La idea es que florezcan palabras descoloradas, que el verde texto aspire bilabialmente los oxigenantes rayos solares para convertirlos anhídridamente, de noche, en un cacoquímico jadeo de la carne.

La caquexia sentimental lorquiana se produce anteriormente a la aurora, en este momento, descorrido el telón matutino, es el principio de una fogosidad creciente, un continuo florecer de arrayanes y un seguido regar de albahacas. Despliega la noche su eterno silencio y los undívagos suspiros alcanzan ensortijadas alturas por no poder coger los lumínicos lirios sin tener que troncharlos.

Esto parece confirmarse con el poema abribeño que se titula “Alba”. Se imagina una noche impávida, con un Federico, a pálida luz de candela, haciendo florecer sus penas



enjalbegadas. Después de describir sus cuitas de limón exprimido, empieza a preguntarse sobre su oleácea cara diurna en contraposición a las nocturnas dagas estelares: “¿Qué haré yo sobre estos campos / cogiendo nidos y ramas, / rodeado de la aurora / y llena de noche el alma?/ ¿Qué haré si tienes tus ojos / muertos a las luces claras / y no ha de sentir mi carne / el calor de tus miradas?”<sup>36</sup>

El alba no calma el alma, la enciende. Los campos son los citados “carne de campesina” además de los “nidos” y “ramas” que son inmanentes a la luz de la mañana. Esta somática alegría es un clarear de melancolía psíquica. Las inaccesibles ganas del corazón se curan con balsámicas retamas.

El heteróclito *Libro de poemas* está lleno de bicefalias, bifurcaciones y bipolaridades que contrastan especularmente con las estancadas aguas del poeta. El límite entre una idea y su contrario se resume en una divisoria de ensordecida luz, o sea, salir a la luz de la oscuridad o escurecer en la sombría luz. Un ejemplo de lo avanzado son las baladas. Como la analizada “Balada triste”, la “Balada de un día de julio” pretende sacar la luna al mediodía.

En su obsesionante búsqueda del amor, el pubescente Federico divide su poema en dos partes: “una era el sol y la otra la luna”. Dentro de un entramado dialógico, el yo poético hace preguntas a lo que una niña le contesta: “-¿A quién buscas aquí / si a nadie quieres? / -Busco el cuerpo del conde / de los Laureles. / -¿Tú buscas el amor, / viudita aleve?/ Tú buscas un amor / que ojalá encuentres. / [...] -Adiós mi doncellita, / rosa durmiente, / tú vas para el amor / y yo para la muerte.”<sup>37</sup>

La temática es el amor perdido. Ambos protagonistas van en busca de la felicidad cantando sus endechas. La viudita, que no se quería casar, prefiere empecinarse en sus pretéritos sentimientos que buscar la dicha con otra persona. El Conde Laurel, árbol de la vida a contrario del ciprés, adelanta el contenido de los versos siguientes.

El joven Lorca le presagia una pronta reconciliación con los amores, a pesar de la muerte del amado, ya que es una relación íntimamente heterosexual. No faltarán ocasiones

---

<sup>36</sup>García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 98-99.

<sup>37</sup>Ibíd. pp. 111-112.

para que Cupido vuelva a agotar su carcaj sobre ella. El final del poema confirma tal tesitura allanando a la viudita un rosado camino de amor.

En este poema, el joven bardo se estruja el hipotálamo a fin de recordar las folclóricas canciones andaluzas. La estructura dialógica, el amor para siempre perdido, y el desenlace mortuorio por no ser correspondido son temáticas de la tradicional canción añeja en la cual se abreva la simbología lorquiana. Esto significa que “Los motivos y los ritmos populares los traslada García Lorca a sus libros cultos. Varias de las estrofas de “Balada de un día de julio” del *Libro de poemas* remiten a la tradición oral.”<sup>38</sup>

La composición poética redactada por un joven Lorca es de un irrevocable desdoblamiento. La viudita es la parte solar lorquiana, la parte heterosexual sepultada. Eso significa que Federico sabía que iba a tener más chances de encontrar su media naranja, pese a contristar. Aun así, el camino de la mujer es un camino equivocado y firma anticipadamente su viacrucis amoroso, un semblante de luz en forma de cruz.

Es de tradición libropoemática poner una pretérita cesura a los acontecimientos de un nostálgico pasado y relacionarlos, en un encabalgamiento cronológico, con las téticas peripecias del presente. En una nocturna psique de ritmo octosilábico, puede poner mixta o trocaicamente dos acentos de obligación temática, a saber, una segunda, o tercera sílaba amarilidácea y una séptima urticácea, sabiendo que, a veces se intercala dactílicamente un cuarto acento cerúleo.

El poema “Paisaje” escrito en junio de 1920 responde a este metro interno. El joven Lorca va desligando borrosas trenzas, luego se inmiscuye un desesperado padre nuestro y termina ahogándose en su río sombrío: “La fuente no tiene trenzas/ ya se han quemado los nidos /escondidos [...] / ¡Pater noster por mi amor! / (Llanto de las alamedas / y arboledas) / [...] Y despeino mi alma muerta / con arañas de miradas /olvidadas.”<sup>39</sup>

Después de una primeriza lucha con hirsutos hontanares, Federico consigue enlazar trenzas fontaneras. Ya no quedan más palomares en su alma ramificada. El

---

<sup>38</sup> Gutiérrez Carbajo, F. (2008): “García Lorca y el azogue de los espejos”. En: *Teatro español, autores clásicos y modernos: Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos, p.194.

<sup>39</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 116-118.

paternóster enarbola un culmen paroxístico que realza el venidero final trágico del poema. El poeta se reserva un apoteótico final del alma, una “viva muerte”, un “que muero porque no muero” ya que está prendido en la “araña gris del tiempo”, un cíclico *déjà vu* que desemboca en verdinosa agua del río.

La muerte poética es un tópico de una ancestral tradición literaria. Una moda lírica que escarpa un simbólico parnasianismo de aflicción y escribe con tartáricos vocablos de maldición. Las palabras que gimen son agoreras aves de un poeta de verdadera lira. Hay un mundo abisal entre llorar de poesía y llorar de verdad.

Está claro que el corazón lorquiano iba a seguir sufriendo. El ígneo fuero interno derrite a la nívea envoltura. Las llamas de la pasión sofocan al lignificado lenguaje de las flores. En “Madrigal”, poema compuesto en octubre de 1920, los sentimientos lorquianos se carbonatan colgadamente en zarcos caireles: “En la agujereada / calavera azul / hicieron estalactitas / mis te quiero. / En el fondo un campo de nieve. / Llenáronse de moho / mis sueños infantiles, / y taladró a la luna / mi dolor salomónico.”<sup>40</sup>

El joven Federico nos pinta madrigalescamente sus iridiscencias emocionales. Variopintos colores se arraciman en un puñado de versos: “estalactita”, “nieve”, “moho” y “luna”. Un lienzo de podredumbre hace del feísmo una obra de arte. Freud no se equivocó en este sentido.

Lorca describe una calavera azul, su propia caverna de azucenas, en la cual, por arte de crisopeya del verbo, y a golpe de amorosas trepanaciones vocingleras, recibe indiferentemente unas ecoicas estalactitas. Un amor calcinador que se exuda en calcáreo dolor vibratorio.

Una de cal y otra de arena. Cuando el joven enjalbega su carne incandescente, suele también mirar a su alma desfilar por arenáceos relojes. La infancia lorquiana se encubre de orín onírico, de un querer amoroso y un no poder religioso; de unas estalactitas azules y de unas estalagmitas salomónicas.

---

<sup>40</sup> *Ibíd.* pp. 131-132.

La recurrente anfibología del joven poeta, émulo de los simbolistas y de los modernistas, nos deja un rico corpus interpretativo. La calavera azul, es, en rigor, la caverna de las imposibilidades, una caverna de Platón, donde Lorca está sentimentalmente encadenado y condenado a mirar al zarco exterior a través de la hoguera poética, mientras que la cruda nieve apaga las sombras de la imaginación.

Las perforaciones de luna con canónicas mechas se hacen infructíferas. Los infortunios esconden unas neotestamentarias desconchaduras y las tristezas bíblicas forman, inconscientemente, los anaqueles azules del ánimo de tal manera que se hace difícil salir del “almario”.

Los funerales fueron anunciados, el sepelio realizado y las exequias celebradas. En un sudario de versos, Lorca grava un ensangrentado epitafio que discurre por su lápida libropoemática, donde el lector disfruta de unas estrofas de réquiem mozartiano. En su zujaireña “Balada interior” vuelve a experimentar un sentimentalismo magenta, una mezcla de azul y rojo que forma el dolor de la noche en la cual se pierde sempiternamente el corazón lorquiano.

Flujos y reflujos de nostalgia sonaron. El granadino, escribió un poema con resonancias autobiográficamente gadalquivireñas por el cual se encauza un Genil frío y de éste un caliente Dauro que representan simbólicamente las dos fuentes de la magna composición:

El primer beso/ que supo a beso y fue / para mis labios niños / como la lluvia fresca, / ¿está en ti, / noche negra? / Frío, frío, / como el agua / del río [...] Mi amor errante, / castillo sin firmeza, / de sombras enmohecidas, / ¿está en ti, noche negra? / caliente, caliente / como el agua / de la fuente.<sup>41</sup>

En esta melancólica balada, el poeta recuerda su núbil infancia con un aire de morriña. Se enlazan clisés de remembranzas que lo siguen atormentando cual una nocturna obsesión. El pleonasma de la noche negra es un ritornelo que enfatiza la chillante oscuridad donde nadan los recuerdos.

---

<sup>41</sup> *Ibíd.* pp. 146-147.

La lluvia humedece a las mojadas reminiscencias que se repiten de una manera innecesaria por el calor del suelo corazonil. Por añadidura, el beso pubescente trae una fresca brisa de piadosas fotografías delectables, de un antaño vivificado por el fervor religioso y que el triste hogaño enmohece en el oscuro laberinto de la soledad:

El primer beso relacionado con la lluvia fresca, nos devuelve al valor fructífero del amor [...] El beso es la lluvia de gracia cuyo contacto impregna el corazón de vida espiritual y que aquí se niega con el signo “moho” (v.38), destrucción de toda esperanza de fruto y realización [...] La revelación de esta verdad dolorosa no trae la luz, sino la sombra que distancia al sujeto de la apertura del entorno, alienándolo en una cueva de soledad.<sup>42</sup>

La primera experiencia amorosa consistente en el primer ósculo restalló en sus rojos rebordes como salífera sustancia -insulsa fragancia- que permite al poeta preguntar y auscultar “el corazón de la noche” ya que, él mismo, está en un fulgurante estado cataléptico. El recuerdo mujeril relampaguea como una llovizna de breve humus difuminatorio.

Las pretéritas sensaciones de desdibujada fantosmia irradian un halo azul en la tórrida noche granadina. Pasamos de un río frío, sinónimo de unas reminiscencias pasajeras a una corriente caliente que incendia los rumorosos rescoldos. Un amor carcomido por un mar de dudas y que se pone errabundo por las callejuelas de la noche en vela.

El joven poeta edifica un amor con herbáceos ladrillos de ígneo mortero, lo que termina en una pirotecnia de sombras volatilizas. El grisáceo espectáculo poético, es, en realidad, el blanquinegro polvorín interno donde descansaba el fogoso corazón lorquiano. “¡*Réquiem aeternam!*” (Descanse eternamente)

La dimensión autobiográfica del *Libro de poemas* es del todo visible y grande como la copa de un pino. Se ramifica por todas las cosas que alcancen los ojos del joven poeta: guadañas que siegan ánimas florales, mucines sombríos que hacen de ranas, eucarística miel de Cristo, sonrientes labios mujeriles al romper una granada. Todos estos ejemplos son una muestra de una dicotomía unificada.

---

<sup>42</sup> Newton, C. *Una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op. cit., p. 27.

Puede también recurrir a prosopopeyas de carácter humano, en concreto, del mismo Lorca que escancia su alma en ánforas naturales. Hemos visto someramente unos cuantos modelos de unas dimensiones zooreligiosas. A veces llega inclusive a reconocer la semejanza entre el objeto desdoblado y el mismo yo poético.

En una composición de 1920 titulada “Chopo muerto”, Federico describe un árbol pocho, infértil, decaído y deslustrado, cualidades que comparten viejo álamo y alma lorquiana: “En tu cuerpo guardabas / las lavas /de tu pasión, / y en tu corazón, / el semen sin futuro de Pegaso. La terrible simiente / de un amor inocente / por el sol del ocaso. / [...] Yo te vi descender / en el atardecer, / y escribo tu elegía, / que es la mía.”<sup>43</sup> La savia que circula por esos versos nos hace pensar que Federico tiene una casta de chopo. Este último recibe en su rolliza corteza el asaetado corazón lorquiano. El poeta sabiamente se alivia, el espacio de un poema, del incesante conflicto que opone cuerpo y alma traspasándolo al álamo.

Merece especial atención la mítica zoosimbología que el rapsoda utiliza al aludir constantemente, sobre todo en su juvenilia, a Pegaso. Este caballo cerúleo es simbólicamente alicorto porque remite a una arenácea infecundidad. A partir de ello, “Lorca identifica explícitamente la figura mitológica de Pegaso con una opción sexual basada en la esterilidad”.<sup>44</sup>

Las “lavas” son la asilvestrada madera que sufre frondosamente por cachetear a la luna, mientras que “el semen sin futuro de Pegaso” es debido a la tragedia de la dendrología y a la infértil simiente que, sin falta de esquejes lauráceos, el salicáceo dará yermos renuevos.

La analogía entre la tragedia de la fisiología y la de la dendrología es inequívoca. Al final del poema, el propio Lorca reconoce que ambos comparten el mismo canto elegíaco, la misma triste desdicha: un cuerpo rematadamente marchito y un embreado corazón que alberga nocturnos hormigueros.

---

<sup>43</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 173-174.

<sup>44</sup> Camacho Rojo, J. M. (2006): *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada, p. 244.

Además de lejanas mariposas que, de vez en cuando, traen un madrigalesco aire de primavera a un corazón de ictéricos pétalos, los lepidópteros revoloteos que sobrevuelan al *Libro de poemas* son los jazmíneos olores de la inocencia infantil. Retrotraen espinosamente a un desdibujado mundo de alfombradas rosas.

En el segundo poema titulado “Madrigal”, (el compuesto en 1919), Lorca recrea, en una versificación cuentística, sus juveniles andaduras por los aromáticos pensiles amorosos. Un verdoso prado con caminos de reminiscencia y ríos de nostalgia, una estrella de oro, cuyas relumbrantes guedejas el sol compite en vano, hacen de tal composición una libropoemática versión de *El maleficio de la mariposa*.

La dulce infancia del poeta fue libada por un desconocido himenóptero que en vez de producir el néctar del beso, produjo el rocío del sebo: “Y se abrió mi corazón / como una flor bajo el cielo, los pétalos de lujuria / y los estambres de sueño/ [...] Yo me alejé de tu lado / queriéndote sin saberlo. / No sé cómo eran tus ojos / tus manos ni tus cabellos. / Sólo me queda en la frente/ la mariposa del beso.”<sup>45</sup>

La trópica variación que hace el poeta es impresionante y la identificación con la naturaleza sigue siendo una depositada marca de una personalidad iridiscente. Si en el poema anterior personalizaba a un chopo ahora lo hace con una flor. Una flor cantora de romanzas polinizadas.

El escritor de *Doña Rosita* dota a las plantas de un florilegio sentimental que exudan melifluas remembranzas y realidades enceradas. Corola y cáliz lorquianos confirman un pistilo que derrama jugosa concupiscencia y un estambre de seca esporulación. A decir verdad, este es el drama del poeta: gozar de fecundas anteras y seguir estigmatizado por el “polen fatal del desengaño”.

En los citados versos, intenta recrear sensitivamente al deshojado periantio de sus fanerógamas emociones pubescentes. Aunque se esfuerce con tal de recordar sus rasgos físicos, no recuerda ni anteras oculares, tampoco sépalos manuales y tan siquiera sus pétalos capilares.

---

<sup>45</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 181-182.

Esta aproximativa descripción de los rasgos femeniles denota la poca experiencia del granadino en este sentido. Esto se resume en un poemático clisé sombrío con relampagueantes reminiscencias que se saldan lepidóptera con un beso entomófilo al continuar produciendo un policromo eco en su gineceo de criptógama.

La puerilidad infantil y la alegría del bagaje literario, al describir a esporádicos episodios de nostalgia femenil, contrastan diametralmente con un presente poético que se caracteriza por una amargura en los tropos, una alimonada iconoclastia y una lexicalización de salobreña sustancia.

El corazón lorquiano sueña pese a saber que los sueños sueños son. La liricidad proyecta una dimensión onírica que entretiene mitigadamente al sujeto poético. En “Deseo”, Federico se pinta un corazón a base de gorjeos; desea un descanso con zumbidos lunares; ansía unos sentimientos de noctiluca lumínicamente enloquecida: “Mi paraíso un campo/ sin ruiseñor ni lirios, / con un río discreto/ y una fuentejilla. / [...] una enorme luz/ que fuera/ luciérnaga/ de otra, / en un campo de/ miradas rotas.”<sup>46</sup>

El granadino aspira a un paraíso que es la cara de una cruz infernal en la que su corazón se acuñó. Con coloreadas palabras, discurren musicalmente enlustrados meandros de trinos. Tiene un edénico antojo campestre de infantiles rasgos fuerterinos. Prescinde del ruiseñor por su inherente simbología que lleva una voz de tiznada protervidad.

En su paraíso, tampoco quiere lirios de cuerdas iridáceas que suelten embelesadoras fragancias. Lo que de verdad anhela es una lira de filarmonía fontanera y sonrojo de riachuelo. La luciérnaga es un perfecto símbolo para insectizar la ambivalente psique lorquiana. Reúne fosforescentemente sus recuerdos nostálgicos y una epifanía de carácter lunar.

Lorca nos presenta un contraste de colores que riela una fotovoltáica simbología permitiendo convertir la fogosidad amorosa en eléctricos temblores del alma. Dicho de otra manera, “la luz y el fuego se hallan íntimamente unidos, y el resplandor de aquella puede

---

<sup>46</sup> *Ibíd.* pp. 183-184.



simbolizar, igual que la llama de la que procede, la inquietud y los anhelos de la pasión amorosa.”<sup>47</sup>

Es interesante admirar la partitura de luces que vierte el poeta en la estrofa. El coleóptero sirve de titilante reverberación para crear un contraste de sombras que se rompen especularmente en miradas. En otras palabras, se alcanza un nirvana de colores-ninfeáceo equilibrio- en el cual conviven sinfónicamente blanco y negro. Lo que denomina el poeta, en el mismo poema, como “reposo claro”.

“Reposo claro”. Dos palabras que resumen estéticamente la sombría intranquilidad en la cual vive el poeta. Un verso con ecos juanramonianos con su famosa tranquilidad violeta. Un verso a caballo entre la sinestética obnubilación del onubense y las policromadas teselas que forman las mándalas.

Ya hablamos de la influencia que tuvo el budismo sobre el granadino. Con el tantra como trampolín, quería toquetear las estrellas por un sendero de sombras. Esa es una de las razones que hacen de la poesía lorquiana una paleta bipolar. Esto parece corroborarse en su composición titulada “Los álamos de plata”.

En una serie de consejos líricos, exalta un cambio de modales que permitan una llegada al cielo a través de un estrellado camino nocturno: “¡Hay que arañarse el alma con garras de tristeza/ para que entren las llamas/ del horizonte astral! /brotaría en la sombra del amor carcomido/ una fuente de aurora/ tranquila y maternal. / Desaparecerían ciudades en el viento/ y a Dios en una nube/ veríamos pasar.”<sup>48</sup>

La antitética formación de los versos apuntala una rectilínea cosmovisión lorquiana. “alma” y “tristeza”, “llamas” y “horizonte astral”, “sombra” y “aurora”, “carcomido” y “tranquila”, “desaparecerían” y “pasar”. El poeta reorganiza, a tenor de su mefistofélica visión, unos paradigmas de orden mundanal.

---

<sup>47</sup> Salazar Rincón, J. (1998): *Por un anfibio sendero: los espacios simbólicos de Federico García Lorca*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 195.

<sup>48</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 186.

El ser humano no tiene que inquirir un anhelado equilibrio del alma sino tiene que emborracharse de renquera saturnina con tal de alcanzar al cénit de la espiritualidad. En cuanto a las nocturnas llamas, se refieren a un desangelado enfoque de los cielos, ya que, en unos versos anteriores a los que transcribimos, el poeta se refiere a Belcebú, y por tanto, el horizonte flamígero es una pleitesía prosatánica en virtud de una ascesis demoníaca. Un cerúleo reinado de Satanás equivaldría para el joven poeta a una selénica serenidad. Los antiguos eslabones zarcos se derretirían en unos preciosos collares de turmalina. Esto sería el mundo según el joven granadino; cazando nubes existenciales, vindica un tangible Luzbel haciendo desanubladas diabluras.

El *Libro de poemas* es un poemario de diferentes cuerdas humorísticas que forman monótonamente la melancólica melodía lorquiana. A veces, el poeta se deja llevar por un sentimentalismo desgarrador, otras con improperios blasfematorios. Se pueden encontrar también románticas sensaciones que van en consonancia con el prodigioso ritmo de la naturaleza. En la invernal composición titulada “Meditación bajo la lluvia”, el poeta reflexiona, elucubra y cogita sobre su jardín de las posibilidades. En una descripción de un jardín, un día lluvioso de enero, recurre a palabras caladas hasta el étimo por el tétrico aguacero que le tamborilea las concavidades del corazón.

Lorca acostumbra describir a emociones paisajísticas antes de pasar a sus propias sensaciones. Dígase de otra manera, prepara la consuetudinaria calma natural antes de que estalle su tormenta sentimental. Esto suele hacer en muchos poemas para edulcorar románticamente a la fuerza de su trágico sino.

“Meditación bajo la lluvia” empieza con la sonatina que toca la lluvia al caer sobre las verdes hojas y el olor a tierra mojada que ruboriza al albeado corazón del poeta. El agua que desgarrar los celajes brinda con las gotas fontaneras. Entre los ramajes de la descripción natural, hace un inciso personástico para inmiscuirse camaleónicamente, como si formara parte del paisaje:

¿Todo el eco de las estrellas que guardo sobre el alma / será luz que me ayude a  
luchar con mi forma? / [...] Todo el paisaje casto de mi corazón transforma, / en  
un ruido de ideas humildes y apenadas / que pone en mis entrañas un batir de

palomas / [...] Se fueron mis historias, hoy medito, confuso, / ante la fuente turbia que del amor me brota.”<sup>49</sup>

En los dos primeros versos, el poeta habla de “forma”, pero sobre todo alude a una “lucha”. La pugna entre “mordiscos” y “azucenas”. La luz de las estrellas que ensombrece a la enmohecida alma lorquiana es paradójicamente la de la religión; el astro como símbolo divino, la luz como referencia a las Sagradas Escrituras.

Crecieron demasiado los sentimientos de Federico que ya son frondosos entremezclándose crepitaciones y gayados. Un follaje de fácil encendimiento con el contacto de las vísceras incandescentes: escenario de repiqueteos arrulladores de “tigres” y “palomas”. Los amansados cuentos ya se han diluido, Caperucita ya se ha cambiado peineta por azucena, y por eso surge la confusión. Unos pensamientos azuzados por la fuente corazonil al destilar perlas de amor oscuro. Federico sigue cauterizando su brasero interior mediante su desértica sed de agua.

No va a ser la última mención de Pan en el *Libro de poemas*. Federico le tiene especial cariño sobre todo por su trabazón con la sicalíptica fama y la satánica imagen del Macho cabrío. Es el símbolo de la carne por antonomasia. En la composición que lleva por título “Sueño” se le cita en una poemática manifestación:

Iba yo montado sobre / un macho cabrío. / El abuelo me habló / y me dijo:  
“Ése es tu camino.” / “¡Es ése!”, gritó mi sombra, / disfrazada de mendigo. /  
“¡Es aquel de oro!”, dijeron / mis vestidos. Un gran cisne me guiñó, / diciendo:  
“¡Vente conmigo!” / Y una serpiente mordía / mi sayal de peregrino.<sup>50</sup>

En un onírico episodio, que en realidad le quitaba el sueño, el poeta está a “Macho cabrío” y tiene que escoger entre dos caminos. Se deja guiar por Pan, un experto en pastoreo, para que elija su dehesa del destino. El abuelo que aconseja a su nieto el ortodoxo sendero, el perpetuar la tradición familiar con una voz que deja una ecoica bipartición.

---

<sup>49</sup> *Ibíd.* pp. 189-190.

<sup>50</sup> *Ibíd.* p. 198.

La primera ruta es el camino carnavalesco, el de las máscaras, de las harapientas carátulas. Mientras que la segunda singladura es clara, cristalina, hialina, solar; la de la vestimenta, la de un Federico pueblerino, la del chico con tez aceitunada, la de la sonrisa esforzada.

Los versos que terminan al poema están hechos de la misma materia onírica. Un cisne seductor como lo hizo Zeus con Leda, le vozna un albugíneo sendero, pero era más tentador el serpenteado camino. La dualidad cuerpo y alma se resuelve artiodáctilamente siguiendo aflautados sonidos azulados.

A pesar de verlo claro en sueños; al escuchar los gorjeos de los ruiseñores; al admirar un ensangrentado crepúsculo; al palpar los pétalos de un blanco lirio; y al oler la etílica fragancia de la tierra mojada; el poeta no encuentra las palabras para describir los atigrados zumbidos de las abejas en su agujoneado corazón.

Aun así, Lorca no desespera. Sigue trabajando el lodo metafórico para tantear los dolorosos contornos de una excelsa orfebrería. En “Encina”, compuesto en 1919, Federico saca materia poética de su sensorial cosmovisión de los árboles con el fin de embalsamar resinosamente su viscosidad sentimental.

Las ramificadas palabras forman la simbólica umbría del granadino que emboza indecibles verdades y por eso dice:” Bajo tu casta sombra, encina vieja, / quiero sondar la fuente de mi vida / y sacar de los fangos de mi sombra / las esmeraldas líricas. / Echo mis redes sobre el agua turbia / y las saco vacías. / ¡Más abajo del cieno tenebroso / están mis pedrerías!”<sup>51</sup>

La encina gallarda y rolliza, fuente de sombra y descanso es un remanso de paz que la propulsa a ser el idóneo espejo de las entrañas poéticas. Lorca se pone la cazadora lírica, la caña inspirativa, el palabrero gorro de pesca para sondar en el río revuelto de su alma y cazar sombrías pirañas.

---

<sup>51</sup> Ibíd. p. 202.

Parece que el poeta ni tiene la fuerza de bobinar el carrete de la caña de pescar ni de sacar el sedal después del lance. Sabe de antemano que, en sus turbias aguas, no viene a cuento la paremia que dice “a mar revuelto, ganancia de pescadores”. Sabe de antemano que las encenagadas pedrerías son claramente perdidas.

Hace freudianamente una arborescente división del alma. Psicossondeando a la encina, quiere estimular fagáceamente a su aparato psíquico. El sujeto poético, el “yo” lorquiano, tiene el objetivo de espabilar su inconsciente que padece narcolepsia impuesta por su estado consciente. Echar las psicoanalíticas jábegas es un acto consciente del “yo” sobre las aguas turbias que es claramente el “superyó”. Las saca sin cardumen interpretativo por la tenacidad y la activación de las pulsiones superyoicas compuestas de una ahondada religiosidad impermeable a cualquier tipo de viscosidad cenagosa.

Bajo las aguas del “superyó” se encuentra la isla del “ello”: la lorquiana Atlántida. Todo el acervo de sus deseos escondidos, todo el legado de sus helénicas pasiones. “El cieno tenebroso” son las hercúleas columnas lorquianas, el placentero *Plus Ultra* (más allá), un terreno no cinegético por razones biológicas.

La encina fue una experiencia psicoanalítica. El robusto árbol es uno de los variopintos psicoanalistas de la naturaleza. El joven poeta intenta curar sus arcillosas dolencias con más árboles medicinales. El ejemplo más claro de lo que avanzamos es su poema titulado “Invocación al laurel”.

En su albura poética, Lorca planta en sus margosos poemas un lenguaje arborescente. Perito en agronomía poemática, dicente de renombradas araliáceas, iridáceas y amarilidáceas, se doctoró en clorofílicos secretismos. El citado poema es un arboreto de álamos, encinas, cedros y pinos. A través de esta guirnalda arborescente, Lorca busca al interno árbol de las luces que le podría esclarecer el duramen sentimental:

Conozco la lira que presentes, rosa; / [...] ¡Dime en qué remanso podré  
abandonarla / como se abandonan las pasiones viejas! / ¡Conozco tu encanto sin  
fin, padre olivo, / [...] como tú, yo extraigo con mi sentimiento / el oleo bendito  
/ que tiene la idea! / Todos me abrumáis con vuestras canciones / Yo solo os

pregunto por la mía incierta; / ninguno queréis sofocar las ansias / de este fuego  
casto / que el pecho me quema.<sup>52</sup>

Es del todo natural que Mujer y dogma formen un tocón enraizado en el lorquiano tronco pasional. De la lira floral se avienta un rosal de emociones que espina al corazón con una púrpura punzada. Nuestro poeta se ha quitado bruscamente el nardo de la pasión añeja pero se le ha roto el entallecido dardo en la corona de su pecho.

“Padre olivo que estás en la tierra”. La connotación cristiana es huidiza de los oleáceos sentimientos lorquianos. En una simbología religiosa, el paralelo con el árbol se patentiza en el aceite virgen que sale del vocablo y de la oliva: el poeta saca de la crisma inspirativa aceitosas palabras para untar sus escritos de lirismo sacramental.

En vez de avisparlo, los aromas que despiden ambos árboles brezan narcóticamente al granadino. La rosácea acetosidad y la aceitosa saciedad del bombeado corazón lorquiano dejan una jugosa pringue que calafatea los intersticios respiratorios del órgano, lo que se traduce, echando leña de laurel, en el sofocante pecho que quema al poeta: un pecho-pupa de lepidóptero.

## **.Conclusión**

Un puñado de versos puede esconder a todo un poeta. Esta frase sincopa lapidariamente a las diversificadas composiciones libropoemáticas que se caracterizan por una derramada verborragia corazonil. En este cúmulo de folios, realizamos la omnipresencia ausente de Dios en el *Libro de poemas*. Lorca pretende conseguir una nihilidad divina y una omnisciencia crística por los cuatro costados. La simbología zoorreligiosa, y tal como se refrenda más abajo, emboza yoicamente a Federico que salta de silva en silva, libando de pétalo a otro, cual una mariposa que busca a su propio maleficio.

---

<sup>52</sup> *Ibíd.* pp. 206-207.



# **Segundo capítulo: el maleficio zoorreligioso**

¡Divina Psiquis, dulce Mariposa invisible / que desde los abismos has venido a ser todo / lo que en mi ser nervioso y en mi cuerpo sensible / forma la chispa sacra de la estatua de lodo!

Rubén Darío

Eran ayer mis dolores / como gusanos de seda / que iban labrando capullos; / hoy son mariposas negras. / ¡De cuántas flores amargas / he sacado blanca cera! / ¡Oh tiempo en que mis pesares / trabajan como abejas!

Antonio Machado

¡El demonio de Shakespeare / Qué ponzoña me ha vertido en el alma! / ¡Casualidad terrible es el amor! / Nos dormimos y un hada / Hace que al despertarnos adoremos / Al primero que pasa.

Federico García Lorca

¡Mi corazón es una mariposa / niños buenos del prado!, / que presa por la araña gris del tiempo / tiene el polen fatal del desengaño.

Federico García Lorca

## **.Introducción**

En este capítulo, nos dedicamos a analizar la obra teatral más zoorreligiosa del poeta: *El maleficio de la mariposa*. Se trata de relevar a la concepción lorquiana de la mujer y su manera de amar tan inherentes a la tradición shakesperiana y hugoliana del amor mortuorio. Pretendemos ahondar en la personalidad de la Mariposa, Silvia y Curianito y desmenuzar a la biblia sancucaracheña, una reescritura de los evangelios según Lorca.

### **1. *El maleficio*: mujer shakesperiana, amor hugoliano y muerte lorquiana**

A ras de una autobiográfica simbología, y antes de consagrarse a un teatro bajo la arena, Lorca comenzó con un teatro en la “fronda”. Granada circundaba paisajísticamente los recovecos poemáticos. El joven dramaturgo consideraba al teatro cual un largo poema



de madrigalescos biombos y bioluminiscentes bambalinas, un arte de arquetipos que solapan una intrínseca yoicidad.

Federico siempre se ha considerado dramaturgo antes de poeta por la sencilla razón de que hacía encabalgamientos enmascarados. De sus versos se inhala una deletérea dramaticidad que corrobora teleológicamente un colofón de protagonismo mustiado. Esta compenetración intergenérica enriquece, al fin y a la postre, al hermetismo simbólico de sus obras.

La juvenilia del poeta, a saber, su prehistoria literaria de inconclusas obras teatrales, es un inagotable fondo de lirismo trágico. Su teatro inédito de juventud, así como toda su obra, es una puesta en escena de una yoicidad que baja metempsicóticamente, tal un *Deus ex máchina*<sup>1</sup>, sobre personajes y paisajes.

El teatro juvenil lorquiano es un teatro de rebeldía, de autoafirmación, de lucimiento entre constelaciones clásicas y modernistas, insufla una nueva cosmovisión personal a los corroborados prismas de sus predecesores. Por eso se notan, en su edificación de juveniles obras, unas anticanónicas cascaduras literarias que, a lo largo de su trayectoria, se esmerila versallescamente con duende esmeraldino.

El teatro juvenil lorquiano es el bosquejo de una anatomía de amor imposibilitado que se salda inexorablemente con una flaccidez mortuoria. Esta anoréxica protuberancia es la omnipresencia ausente que se manifiesta como un incorpóreo personaje. Lo demás es una agónica anagnórisis. Cuando se llega al clímax de verde luna, el público-lector es rogado de marchar fúnebremente.

*El maleficio de la mariposa* no es una excepción a esta regla. Estrenada un mes de marzo de 1920, es un lepidóptero -con ocelos libropoemáticos- que se ha escapado casualmente formando parte de las luces teatrales. Los voltaicos sentimientos lorquianos revolotean por la pieza teatral confirmando un mismo fuelle inspirativo; la lobreguez de una luminotecnia monocromática; la firmeza de un inexpugnable firmamento fortificado; y

---

<sup>1</sup> “Un Dios que descende por medio de una máquina [en teatro].” Segura Munguía, S. Op. cit., p. 48.

el sentimiento de una nocturna noctiluca que danza una farandola amorosa alrededor de un farol mortuorio.

Asimismo, el joven dramaturgo muestra polícromamente unos saberes entomológicos dignos de un J. H. Fabre<sup>2</sup>. Su infancia florecida en Granada es una fuente inagotable de animalísticos recuerdos que dejan constancia de una loable pericia en el verdinoso campo de los bichitos y de los insectos. En el mismo encabalgamiento natural, cultiva un jardín de palabras con pistilos, y un metro con estambres. El fruto de esta personástica polinización es una macilenta azucena: una auténtica canción de otoño en primavera.

En cuanto a la obra, el poeta se muestra fiel a su estilo juvenil, a caballo entre el tardorromanticismo y el modernismo. García Lorca se atreve ovidianamente con una *verwandlung* (metamorfosis): soltar una mariposa con ecos de Gregor Samsa. Una obra donde se entremezclan vivificadas partituras mortuorias con ansias de alcanzar la luna, una obra donde se perfila prospectivamente el yermo páramo amoroso. En pocas palabras, el argumento es el siguiente: “Cuando pereció, la cuca todavía quería mariposear”. La insensatez de una relación entre insectos, de un vivificado amor entre artrópodos, de escarceos entre antenas fue la causa del monumental pataleo que recibió la obra el día de su estreno. El público burgués no estaba avezado a ver a una animalización humanoide, un teatro poético diferente y diametralmente opuesto al consuetudinario teatro de entretenimiento.

El joven dramaturgo tuvo que cambiar muchos aspectos de su obra para adaptarse a las necesidades del escenario. Suprimió a unos cuantos personajes como lo hizo con el Caballero Cingüés que no aparece en la versión final de la obra. La crítica alude a una pérdida de unos manuscritos que dejan al desenlace truncado lo que hace que no se sepa, con detalles, de la muerte de la Mariposa, aunque tal tesitura esté apuntalada por la simbología del dramaturgo.

---

<sup>2</sup> Jean-Henri Fabre (1823-1915): entomólogo y naturalista francés. “Célèbre pour ses *Souvenirs entomologiques*, dont les dix volumes ont été publiés dans la seconde moitié de sa vie.” Cambefort, Y. “Les débuts d’un grand vulgarisateur et de son éditeur: Jean-Henri Fabre et Charles Delagrave (1863-1867)”. *Revue française d’histoire du livre*: n° 116-117, p. 33. Trad personal: Célebre por sus *Recuerdos entomológicos*, cuyos diez volúmenes fueron publicados en la segunda mitad de su vida.

La protagonista de la obra es una estrella que cae en el prado. Es un astro por sus diferentes rasgos que ilumina al nido de cucarachas. Su blancura contrasta níveamente con las ortópteras lobregueces. Es una lorquiana alegoría del amor shakesperiano donde despertar es sinónimo de amar.

Curianito se enamoró de una mariposa con pétalos de pensamiento. El corazón de Curianito recibió un maléfico mariposeo, un cordojo, un amor “alógeno” que se escribe con y sin hache. Esto le causó noches de primavera sin sueño, máxime de unas penas que florecieron en embrujadores madrigales.

El tormento es estro y tinta del poeta. El sufrimiento del protagonista es debido a un recurrente encaprichamiento amoroso y una pasión de inalcanzabilidad celícola. Estas vivas cuitas terminan tendiendo a un oscurantismo omnímodo, catárquico surtidor de la tragedia lorquiana.

Antes de pasar a la obra propiamente dicha, es cabal referirnos a un importante detalle que enlaza a nuestra obra con el *Libro de poemas*. Lorca intentó cultivar, con respecto a su época, un novedoso teatro poético, un teatro que se distingue por un alto grado de lirismo que compensa a la requerida acción del género. Sendas obras están pobladas de bichos y animalejos cercados por un ajardinado lenguaje de flores. Ambas composiciones fueron escritas en unas fechas relativamente cercanas. Es más. *El maleficio de la mariposa* es una libropoemática metamorfosis para teatro, una composición retocada dramáticamente.

Dicha aseveración puede resultar completamente sorprendente, pero fue así. Prueba de ello, muchos críticos aludieron a una contextura similar entre los sucesos que tienen forma dialógica. La prehistoria del primer estreno lorquiano tiene una estrecha unción con el primer poemario del joven dramaturgo, a saber, el ya analizado “Los encuentros de un caracol aventurero”:

*El Maleficio de la mariposa*, que aunque estrenada en 1920, debió comenzar a escribirse por las mismas fechas que “Los encuentros de un caracol aventurero” [...] Curianito el Nene declara [...] haber visto su estrella misteriosa, que sabemos se encuentra en su imaginación y que posteriormente se encarnara en la mariposa herida. Rompiendo también -como la hormiga- con el orden

establecido en la comunidad de insectos, Curianito vive sólo para alcanzar ese ideal inalcanzable.<sup>3</sup>

En otras palabras, la relación entre el himenóptero y el ortóptero es una ligazón de luz mortecina. De la libropoemática composición, la hormiga, junto con Curianito en la pieza teatral, son dos elementos subversivos que brillan por una reverberada luz estelar en una sociedad amodorrada. Unos rayos heterodoxos que son el sombrío heraldo de fuertes precipitaciones y de diluvios trágicos.

La obra no es exenta de una fuerte dosis de psiquismo. Lo que pretendemos hacer en este capítulo es una cosa análoga al capítulo anterior. Nos focalizaremos en las escenas que despejan y dejan unos sustratos de psicobiografismo. Nos centraremos en referencias psicocríticas que se relacionan con una zoorreligiosidad simbólica, sin olvidar de aludir a la mujer pubárquica, o, en nuestro caso, a la mariposa pubárquica, que las dos empiezan con (m).

Hay claros prolegómenos que llevan verdinosas pecas de desenlace. La introducción es un creciente atajo hacia una selénica conclusión: epifanía de falena y profanación de sueño. El prólogo de la obra es sumamente crucial con tal de entender, a modo de tráiler literario, las futuribles peripecias. El joven dramaturgo, resalta el entorno ingenuo y animalístico de la obra, y en un tono excátedra, realza a la “ínfima naturaleza”, a la babosidad de los insectos contra una alardeada repugnancia humana repleta de pringue pecaminosa.

En el mismo galeato, se despliegan patentemente los tópicos literarios que harán la genialidad de la obra lorquiana. Un poético prolegómeno que se encarama a un álgido parnasianismo lírico, y a un decadentismo encumbrado, cosa inusitada en los escenarios de

---

<sup>3</sup> León Márquez, J. (2003): “La hormiga de “Los encuentros de un caracol aventurero”, germen de la heroína lorquiana.” En: Actualización científica y didáctica de lengua española y literatura: Actas del Simposio Regional: *Literatura culta y popular en Andalucía*. Granada: Proyecto Sur, vol IV, pp. 240-241. Sería muy interesante desarrollar el primer estreno lorquiano en sus “bastidores”, lo que no encajaría con el propósito de este trabajo. Esto no impide remitir a dos abarcadores artículos: Fernández Nieto, M. (2003): “El Maleficio de la mariposa en el teatro de su tiempo”. En: *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, vol II, pp. 1361-1369. Gibson, I. (1985): “En torno al primer estreno de Lorca”. En: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, pp. 59-75.

aquella época por la sencillez del argumento, por una teatralidad solaz, en virtud de entretener al público.

Para enfocar la obra en todo su paralelismo dimensional, es consustancial sacar a colación las diferentes intertextualidades lorquianas. Dicho de otro modo, en sus palabras liminares, Federico se sirve de juveniles lecturas que le han hechizado con tal de dar un matiz abracadabrante a su *Mariposa*. No pretendemos sacar a todas las intertextualidades sino contentarnos con las que creemos que son las más importantes y apropiadas. Se pueden notar oníricos ecos shakesperianos, concretamente, de su obra titulada *Sueño de una noche de verano*. Se corrobora su idea central, la de un amor improvisado, inopinado, intempestivo que puede sorprender en cualquier momento y, sobre todo, enamorarse de cualesquiera.

Además del literato inglés, que dejó su huella en muchas obras lorquianas, cabe citar a la no menos importante impronta del poeta francés Víctor Hugo. Fue, a su vez, un notable fontanar de funderina inspiración. El escritor de la *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* infunde al joven Lorca el concepto de una animalia equidistante con respecto al hombre, realzando, por lo mismo, a los insignificantes insectos repugnantes a un etéreo ecumenismo literario:

Lorca, en esta defensa de lo “íntimo de la naturaleza”, más que con Shakespeare parece estar en deuda con Víctor Hugo [...] Más aún, el hecho de escribir *El maleficio* no parece sino estar obedeciendo a esta admonición precisa del gran romántico francés en *Les tables tournantes*: “¿Por qué vosotros, poetas, habláis siempre con amor de rosas y de mariposas y nunca de [...] babosas, orugas, moscas, gusanos [...]”?<sup>4</sup>

Mujer, amor y muerte. Esta es la trinidad temática que también desvela el poeta en su proemio. Con un onírico decorado de una noche estival, Federico entabla teatralmente sus “trabajos de amor perdidos” cuando, con descarada juventud, y, en palabras de Curianito, declara que ama a la mujer imposible: un amor que se traduce fatalmente en un óbito indudable.

---

<sup>4</sup> Martín, E. (1989): *Federico García Lorca: Antología comentada*. Madrid: De la torre, vol II, p. 85.

La mujer es la estrella del prado, un astro que simboliza el ortóptero afelio amoroso. La imposibilidad del amor llama a un nacimiento distócico, una alígera salida del alma dejando al cuerpo en yerto yacimiento. Para el joven dramaturgo, la mujer es la muerte a flor de “puñal”. El amor es amargo, sabe a muerte. El carcaj de Cupido es portador de candorosas calaveras. Lorca, en su prólogo, recurre, con un corazón de póquer, a la prolepsis. Curianito es una crónica de una muerte anunciada en la que esperaba al buque del amor y no al obispo con viático.

A Lorca le surtió el efecto mariposa en la medida en que sus lepidópteros aleteos troncharon al ansioso corazón blático. El dramaturgo granadino aboga por dar todo el puzle, destruirlo y volver a reconstruirlo. No focaliza tanto la atención en el “qué” sino en el “cómo”. En la situación inicial, los eventos empiezan de una manera tranquila, sosegada y parsimoniosa, con una descripción pulcra de los insectos del prado. Una coyuntura que evoluciona al ritmo de los mortecinos élitros de la Mariposa y en consonancia con la vivífica pasión de Curianito.

Se imagina una insectizada sociedad de alegres modales, unos bichitos que beben un vinito escarchado siguiendo los preceptos del temeroso Cucaracho. El viejo silfo trae un sibilino aire psicobiográfico vaticinando que: “muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas. El hombre se olvida de su creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz.”<sup>5</sup>

## **2. Silvia y Curianito o el lorquiano amor que no pudo ser**

El joven dramaturgo empieza, de bote pronto, con una zoorreligiosa alusión a sus propias descreencias. Pese a las numerosas lumbreras, el ser humano está a años luz de la celeste pleitesía rendida por la naturaleza. Terminada la loa, se descorre el telón con un fondo de verdura cupresácea.

El primer acto empieza con una acotación que introduce un escenario amarillo nevado: el sol desata sus bruñidas guedejas sobre las postizas matas del prado. En el tibio

---

<sup>5</sup> García Lorca, F. (2010): *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra, p. 140.

silencio se asoman dos protagonistas: Doña Curiana, madre de Curianito, y Curiana Nigromántica que es la sabia doctora del pueblo.

Bajo la umbría cupresácea, se escucha una conversación entre Doña Curiana y la doctora que empieza con un alto grado de lirismo por parte de la Curiana Nigromántica. La cucaracha, vestida de musgo rociado, llevaba un cucurucho de escarcha estelar. Le cuenta a su vecina un sueño sideral, un refulgente onirismo bilabial donde embisten astros y besos sobre el nigromántico traje de sombras.

El sueño introducido por el dramaturgo granadino es digno de un *traum* (sueño) freudiano; es proféticamente una proléptica visión reveladora, el íncipit de un sueño dentro de otro, una *intersoñación* textual, el de la Nigromántica en el de Curianito, el hijo de doña Curiana y protagonista principal de la obra. La muerte es un sueño y la vida vida es. Es Casandra que prevé Troya en llamas, un ilegible graznido que introduce el faisán de la imposibilidad.

La imposibilidad es portadora inequívocamente de una inherente dramaticidad. En otras palabras, la inminente tragicidad aflora a partir de un borroso futuro provisto de un esotérico material onírico. Este último, entremezcla una diversificada simbología animalística y otra religiosa. Es menester subrayar que, a estas alturas de la obra, el joven dramaturgo difumina su propia cosmovisión en un manto de misterio. Golondrinas, rosas, estrellas y encinares hacen el mixtifori de un sueño pergeñado ornitománticamente por unos lorquianos “profetas ruiseñores”:

Mi alma tiene grave tristeza, ¡vecina! / Me dijo ayer tarde una golondrina: / “Todas las estrellas se van a apagar.”/ Dios está dormido. Y en el encinar / vi una estrella roja toda temblorosa / que se deshojaba como enorme rosa. / La vi perecer / y sentí caer / en mi corazón / un anochecer. “Amigas cigarras -grité- , ¿veis la estrella?” / “Un hada se ha muerto”, respondieron ellas. / Fui junto a los troncos del encinar / y vi muerta el hada del campo y del mar.<sup>6</sup>

A primera vista, se necesita un interpretador de sueños para entender este maremágnum de signos lingüísticos: una achabacanada simbología de sombras relampagueantes. La pesadilla pasó en el prado. La golondrina, en graves trisares de

---

<sup>6</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., p. 143.

tristeza, avisa a la Nigromántica del próximo apagón de estrellas, inclusive, el de la estrella de los “ocelos rojos”. La isosilábica corazonada de la Nigromántica hace que crezca el suspense diegético a través del mal augurio onírico. Esta última, confirmando las aseveraciones paseriformes, comparte la noticia con las cigarras. Brillando por sus conocimientos en astrología entomológica, augura sensitivamente, y en poco tiempo, un anochecer de verde luna. Los hemípteros relacionan el fenómeno con un cuentístico final feérico.

La pasión amorosa es un barco nocturno guiado bonanciblemente por rayos lunares. Después de anunciar declaradamente la muerte de Curianito en el prólogo, Federico, de una manera simbólica, hace lo mismo con la Mariposa que se estrella fugazmente contra un encinar. El deseo no tarda en realizarse: pese a la diferencia de los dos protagonistas de la obra, el amor es común verdugo.

Lorca corrobora el tópico juvenil del “Dios está dormido”. La injusticia divina consiste en no intervenir mientras sufran los siervos, no forma parte de su luz la languidez de la estrella roja. El amor es un astro que gira alrededor de la lóbrega muerte y el joven dramaturgo lo describe cerúleamente entre bostezos y restregones, una muestra más del nihilismo lorquiano.

La doctora del pueblo se embebe sapiencialmente de unos brebajes de dramaticidad literaria. Las sombrías pócimas amorosas y los maléficos filtros no postergan con tal de surtir efectos mágicos. Hasta el final de la primera escena, y de una manera concomitante, la Nigromántica irá cociendo los ingredientes de la insípida tragedia. Primero va poniendo a lento fuego la tristeza de Curianito que está enamorado de una cosa inalcanzable. Después lo mezcla todo con la *fumata* blanca que no tardará en manifestarse de las cerosas estrellas, y al final lo sahúma todo con un perfumado polvo del amor por los recovecos del prado.

El joven dramaturgo hace desfilan paulatinamente a los personajes de la obra, empezando por los principales. En la segunda escena, aparece Curianita Silvia en lugar de la Nigromántica. Es una cuca que luce modales de ricachona; unos coquetones ademanes y un caparazón aurífero. Se topa con Doña Curiana y, poco a poco, traban una conversación cuya temática principal es Curianito el Nene. La descripción de las diferentes



características morales alude etológicamente a una caracterología asténica. Curianita Silvia está triste, le siente mal el rocío del amanecer y prefiere respirar hondamente al polen de azucena. Su melancolía no es debida al nigromántico cuento de las “estrellas apagadas” sino al amor no correspondido de Curianito, que prefiere esperar a una “princesa” que no vendrá.

Silvia, en sus angustiosas parábolas amorosas, interpreta perfectamente la cosmovisión sentimental lorquiana. Doña Curiana con sus diferentes parches tranquilizadores no hace más que atizar a un cúmulo emocional a punto de explotar. Cosa que sucede cuando Silvia reconoce que está enamorada de su hijo, un amor que desgarrá secreta y visceralmente las entrañas:

Mis pesares son tan hondos / como la laguna aquélla [...] / ¿Dónde está el agua / tranquila y fresca / para que calme / mi sed inquieta? [...] / Me queda / mucho tiempo que llorar. / Yo me enterraré en la arena / a ver si un amante bueno / con su amor me destierra [...] / ¡Amor quién te conociera! / Dicen que eres dulce y negro, / negras tus alas pequeñas, / negro tu caparazón / como noche sin estrellas. / Tus ojos son de esmeraldas, / tus patas son violetas.<sup>7</sup>

Por ser acrofóbico sentimental, no estar a la altura de la pareja puede causar a muchos bajonazos. En contraposición, y en cuanto a los álgidos dolores de la curiana, hay punzantes despeñamientos de vertiginosas hondonadas. Las llamas que la corroen son heridas de profunda laguna. Silvia tiene sed y no quiere agradecer ninguna agua que no sea lírica linfa. Junto a la laguna de Silvia crece un flamante sauce, para que lllore bucólicamente, como Salicio, al galanteado Curianito que se pone, a sus tersas quejas, de una dureza marmórea.

A batalla de amor, arena de gladiadores. Despunta el crepúsculo de la tristeza. La soledad de Silvia que se desespera por no ser correspondida por el caballero Curianito, que no para de gritar para ser desenterrada de la arena. Ningún amante corta gargantiles nudos gordianos, ni sabe desatar voces amordazadas. Tanto monta nacer como fenecer cuando no sea a la vera de Curianito el Nene. En boca de Silvia, el joven bardo hace una sombría descripción del amor. Una imposibilidad oscura sin puñales estelares que se clavarían en

---

<sup>7</sup> *Ibíd.* pp. 151-152.

los corazones. Silvia se imagina al amor con rasgos de prosopografía ortóptera. Sus sentimientos lucen un Curianito ideal de azabachado caparazón, de unos esmeraldinos luceros y de patas que no embriagan, pero enloquecen, como la amatista.

Las palabras de Silvia denotan una desesperación digna de una mujer que está sedienta en muchos aspectos. Sedienta de amor no correspondido porque, en su caso, saciada está de rociados mariposeos. Por añadidura, sus aseveraciones remiten a una clara sed sexual típica de las diferentes protagonistas femeninas; “un amor sexual insatisfecho, explicitado, en este caso como en *Doña Rosita la soltera*, en el matrimonio como demostración de consumación de aquel”<sup>8</sup>. En otras palabras, es una clásica característica del teatro lorquiano, una predilecta temática, que cuece la trama para una apoteótica ebullición trágica.

A fuego lento se consume triangularmente la imposibilidad del amor en la obra. Todo empieza con Silvia que se desvive por Curianito que no le hace caso. Éste que se derrite por la mariposa que tampoco le importa. A su vez, la falena quiere volar para reunirse con sus amores, lo que resulta imposible cerrando, así, frustradamente, un nigromántico círculo virtuoso:

Curianita se refiere a esta pasión como “mi sed inquieta”, “busco una cosa sin cesar”, mientras que Curianito, poeta y visionario, termina enamorándose de otro imposible: la mariposa símbolo de la *shquis* que ha sido desprovista de pasión o vida, como ella misma nos confiesa.<sup>9</sup>

La Curianita enamorada sigue con una descripción más precisa y cristalina al mencionar que su amado es poeta de brillante lunar amarillo, lo que hace que Doña Curiana sepa que es su hijo. Esta última, sabiendo que Silvia es una señorita solvente, lo hace todo para casarla con Curianito.

Al anunciar que está perdidamente enamorada de su hijo, Silvia piensa ganarse, a rajatabla, el amor del poeta. Sabe que su madre, doña Curiana, es una mujer vigorosa y

---

<sup>8</sup> González Maestro, J. (2013): *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*. Madrid: Verbum, p.258.

<sup>9</sup> Gómez Moreno, J. Ortega, J. (1989): *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, p. 136.

rolliza, que con su enardecido temperamento puede, a contracorriente, influir en los sentimientos de Curianito. La promesa de doña Curiana de interceder a favor de Silvia, resucita inesperadamente, entre mantillas, un amor amortajado. Con la ilusión de nuevo a tope, y con la ayuda de la madre, la protagonista piensa darse un tute con tal de recuperar al amor de Curianito. Para ello, decide arriesgarlo todo.

Al principio de la escena tres, Lorca empieza con una descripción física y moral de su protagonista, a saber Curianito el Nene. Insiste en el hecho de que sea aleccionado poeta, con polen de azucena en la patita, y está a la espera de un fatídico acontecimiento que va a sentenciar su vida.

La suerte está echada. Llega la madre junto a Curianita Silvia con tal de concertar un matrimonio arreglado -una temática bienquista y cultivada por el granadino en muchas de sus farsas- un desposorio cuyo fin es el relleno del troj pese a un sentimentalismo vacío. Sin embargo, Curianito se opone tajantemente a este tipo de casamiento. El dramaturgo hace hincapié, al redactar esta escena, en la imposible prosperidad de una convivencia huera de una correspondencia emocional; un amor unidireccional que suscita compasión y paciencia pese a la abundancia pecuniaria que, aunque la plata forme puentes de oro, la brillante alegría matrimonial es impagable. Doña Curiana intenta convencer a su hijo de diferentes maneras metiendo el acento sobre el caso de que Silvia no es de la misma “saliva” que las demás curianas. Para la madre del poeta, Silvia es una chica de oro o de boro por sus intensas riquezas zafirinas e insta a que se case con ella ya que puede convertirse en su inspiración aguamarina.

En la escena cuatro, Silvia y Curianito están sobre el punto de arreglar, de una vez por todas, a sus problemas amorosos. Doña Curiana se va a guisar y su hijo parece no darse cuenta de la presencia de Curianita Silvia. Está absorto en un poema que ha escrito sobre la superficie de una corteza, una etérea composición que difumina saturninamente claros vocablos de crepúsculo arrebolado.

Curianito pinta alegóricamente un filarmónico frufú de alas con rojinegras palabras. Se enfilan los vocablos para salir a vuelapluma. Nuestro protagonista está profundamente inspirado por una amapola. Su musa es una pusilánime hipsípsila. La quiere por sus pétalos-ocelos, sombrías lentejuelas, que contrastan con su vestido

encarnado. Los cuatro cuartetos del madrigal resumen unos sentimientos puros que se escarchan a ritmo del alba. Antes de ver a su Estrella del prado, consigue concatenar siderales endecasílabos y titilantes heptasílabos; agridulce fruto de una tétrica imaginación y de una métrica dominación. Curianito se deja mecer por desconocidas fragancias, se deja llevar por polícromas pirotecnias, se extralimita al describir el fuego fatuo que se prende en su cuitado corazón:

¡Oh amapola roja que ves todo el prado, / como tú de linda yo quisiera ser! /  
Pintas sobre el cielo tu traje encarnado / llorando el rocío del amanecer [...]  
¡Quién fuera una hormiga para poder verte / sin que se tronchara tu tallo sutil! /  
Yo siempre a mi lado quisiera tenerte / para darte besos con miel del Abril.<sup>10</sup>

Nuestro protagonista ansía alcanzar, con su zarca poesía, el lepidóptero cielo del romanticismo. Se percata que amar a una amapola roja hace sudar semillas negras. Esto constata Curianito al dejarse pimpollecero una “rara pasión” de artrópodo pedunculado y papaveráceas flores<sup>11</sup>. El hijo de Doña Curiana sueña con lucir un par de pétalos rojos para circunvolar parejamente los arabescos del prado.

Érase una vez una alirroja cucaracha con brillantes ocelos de oro. A Curianito ya le gustaría verse (re)encarnado papaveráceamente. Si no fuera el caso, le encantaría pasar de ortóptero a himenóptero. Con una libertad dialisépala, ser una hormiga que andaría a gatas por el lomo de unas caedizas hojas rojas y dormirse somníferamente por sus ennegrecidos estambres.

Lorca sabe que las amapolas encienden sus flamígeros pétalos en primavera. Esto explica que Curianito quiera repartir ósculos en ocelos y dotarse de un oviscapto abdominal con tal de producir bilabialmente una miel abrialeña. La poesía lorquiana hace

---

<sup>10</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., pp.159. Los versos tienen un claro eco juanramoniano por la analogía amapola-mariposa, una flor con simbología de novia con labios encarnados. En su poema “La amapola” dice: “¡Novia alegre de los labios granas, /mariposa de carmín en flor, /amapola gala de la vida, /amapola de mi corazón! Ramón Jiménez, J. (2010): *Juan Ramón Jiménez para niños y niñas y otros seres curiosos*. Madrid: De la Torre, p. 14.

<sup>11</sup> El lenguaje de las flores se ha asociado desde siempre con las mariposas. Prueba de ello, se puede comprobar, con la cuña textual que ponemos seguidamente, que la amapola, en un florístico jardín, es un sinónimo de gracilidad y belleza volátil, in fine, es la “mariposa de las flores”: “Huyendo siempre de los tomillos y los cardos, que desgarraban su ropaje, trabó amistad con una amapola silvestre, flor que puede muy bien llamársela mariposa de las flores”. Anónimo, “La mariposa y las flores”. Revista La Ilustración: tomo IV, p. 271.

que en el corazón de Curianito florezca una corola de negruzca semilla pero nunca unos pétalos de roja amapola.

Silvia se siente mustia al lado de tan bonito madrigal. Su cultura florística es bastante limitada a no ser que se amapole en presencia de Curianito. Este último, aunque no sea con ella, augura que la Curianita terminará contrayendo matrimonio ya que sabe que riquezas no le faltan. Los pretendientes se enfilarán, por eso Doña Curiana quiere que su hijo se case con ella en cuanto antes. Mas Silvia, como Curianito, no se sienten dispuestos a un casorio desprovisto de amor.

En resumidas cuentas, El joven dramaturgo hace de Silvia una reducida versión de Curianito, una fémina con polen de azucena. Sus terráqueos suspiros están supeditados a un triste poeta que a su vez está pidiendo la luna. El círculo es virtuoso y los sentimientos no cuadran a ninguno de los protagonistas lo que hace rotundamente del amor una poliédrica complejidad. Ser sentimentalmente yermo es dejarse brotar irrestañables costras y llagas, convivir con cuajarones de congoja y con un apelonamiento de penas. A Silvia le duele raigalmente el corazón y Curianito no quiere verla sufrir porque él mismo padece los estigmas del amor. Intenta acercar posturas, mitigar sus palabras, aliviar sus penas pero en vano. La tragicidad del amor lorquiano reside justamente en el irrespirable aire del amor no correspondido.

El protagonista muestra su lado más humano de índole condescendiente. Consolar necesitando consuelo. Esto hace Curianito con Silvia ayudándola a desahogarse y a curar sus cuitas. El consuelo cristiano que intenta brindarle, aunque sirva esporádicamente, queda en agua de borrajas confirmando que el “mal de muchos” no puede servir de ninguna manera como cerúleo consuelo.

### **3. Biblia sancucaracheña según Lorca: cuando amar no rima con Rama**

En el seno de una dramaticidad amorosa que mina las partes de la obra, Lorca consigue introducir una brizna de humor, un entremés de una escena, para inocular cierta anticristiana comicidad. Es ostentosa la recreación de un microcosmos religioso

interpretado por devotas cucarachas que, entre hierbas y zarzas, se oye un ecoico estridular de sibilina santurronería.

La aparición de Alacrancito El Cortamimbres abre la quinta escena de la obra. Es un personaje que sirve al poeta para alicortar momentáneamente la temática floral y respuntarla con una periclitada trama de alacranes. Un escorpión, con un estilo muy peculiar, un goloso arácnido que tiene la particularidad de mimbreadse cómicamente luciendo una barriga cervecera. El dramaturgo granadino mete en escena a un personaje que, a despecho de estar bebido, consigue infundir miedo comiendo a moscas y gusanos. Borracho incorregible, sus tenazas penden como una espada de Damocles sobre Curianito y Silvia. Mezcla cerveza y vileza en el momento de proferir amenazas. Sus atrocidades horripilan a los dos protagonistas que olvidan, el espacio de un par de escenas, los dolores del amor frustrado.

En esta parte de la obra se siente un palpable *timor mortis* (miedo a la muerte). El peligro y el pavor, el miedo y el temor, que se disparan en presencia de Alacrancito, hacen que las cucarachas se encomienden devotamente a su Cucarachón. Este último, es una deidad antófaga que no está en los cielos, una divinidad que, pese a sus lentes infinitesimales, padece un lumínico daltonismo que confunde muerte verdinosa y rubefacción amorosa.

En la pieza, esta deidad es llamada sarcásticamente con el nombre de “San Cucaracho”. Una irónica santificación que no sirve de ninguna manera a sus invocadores, unos rezos que no sobrepasan las cupresáceas copas. Lorca disemina dudas religiosas para derramar a su empedernido existencialismo en un cáliz de nihilismo cósmico, con sabor a descreimiento cómico.

Una muestra de lo avanzado es cuando Alacrancito El Cortamimbres se come despiadadamente a un gusano dejando al hijo sano y salvo por estar en estado de lactancia. Parece que la truculencia del malévolo escorpión alcanza su paroxismo ominoso. Tal desventurado evento vuelca los corazones de Silvia y Curianito que no tardan en reaccionar de la siguiente manera:

Cuarianita Silvia.

¡San Cucaracho mío!  
Curianito.  
¿Por qué causaste mal?  
[...]  
Alacrancito.  
Si tú quieres, me doy buenos golpes de pecho,  
y que San Cucaracho me perdone.  
Curianito.  
Matar es un grave pecado que no perdona Él.<sup>12</sup>

Henos aquí un punto no menospreciable de la obra. Podemos constatar que en esta parte, y en un espacio bien reducido de la escena, se hace alusión tres veces a San Cucaracho. Dependiendo del personaje, el tono y el ímpetu de la invocación van cambiando. Silvia entona su nombre con el típico sobresalto de una mujer horrorizada por alguna cosa, en este caso, por las barbaridades cometidas por el alacrán que actúa de una forma despiadada al devorar a sus víctimas.

En cuanto a Curianito, -un conocedor del catequismo- el protagonista recuerda bíblicamente al abominable pecado del “no matarás”. A primera vista todo parece ser una ordinaria muestra de devoción, un ordinario rendimiento por parte del hijo de Doña Curiana. Sin embargo, no siempre se puede vivir con alegría en los pronombres, o esto se deduce al final de la frase en un “Él” que no parece tan convincente por no despejar a sus inherentes dudas.

Alacrancito resume vodevilesicamente, entre sardónicas risas, un cristianismo de talante cómico, concretamente, una comicidad en el acto de contrición. Se reduce la señal de la cruz a unos “buenos golpes”. En otras palabras, para El Cortamimbres santiguarse, en un santiamén al invocar a la divinidad, es suficiente con tal de expiar a un pecado tan condenable como la matanza y recibir, en un menos que cante un gallo, al cristiano perdón de San Cucaracho.

Vemos que las contingencias religiosas se entretejen sobre el cáñamo de la comicidad, cosa que denota otra vez la concepción nihilista y blasfematoria de Federico. La sexta escena es una continuación lógica de la quinta donde Alacrancito aumenta el tono amenazador con avivadas intimidaciones de hacer, a base de las crujientes cucarachas, un

---

<sup>12</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., 168-169.

gustoso manjar. Llega a tope el miedo de Curianito y Silvia lo que hace que esta última pida socorro a Doña Curiana.

A pesar de ser descrito como viejo por parte del dramaturgo, el tremebundo alacrán sigue demostrando un comportamiento pubescente al hacer gala, entre etílicas risas, de sus variopintas víctimas. La última, una pobre araña “patirrota”. De bote pronto, se echa impetuosamente encima de Curianito al contarle su arácnida artimaña. El hijo de doña Curiana consigue escaparse en un acto que corrobora la patética actitud del empedernido borracho.

Más pasan los minutos y más borracho se siente Alacrancito. Se lo toma todo a puro escarnio. Pone los nervios de Doña Curiana a flor de piel. Después de estar a un pelo de comerse a Curianito, se zampa despiadadamente a una mosca. Tal evento desespera a los presentes de modo que cunda el pánico en un ambiente de vocerío y guirigay. De repente, el montado alboroto rompe en una albina balsa de sosiego. Despejada la alharaca enardecida y secados los fríos sudores, una candorosa estrella hace de las retamas su negruzca cama. Pasa fugazmente desapercibida para finalmente parpadear un desenlace ensombrecido. Los personajes hacen mutis escénico. El silencio es mejorado por la palabra “lepidóptero”.

En la primera escena del acto segundo, entre hongosas casas *quitasoliformes*, desfilan dos cucarachas: la Curiana Santa y la Curiana Campesina 2<sup>a</sup>. Conversan controversialmente sobre el heterodoxo comportamiento de Curianito. La Curiana Santa, como no, parece comprender su postura, mientras que la Curiana Campesina 2<sup>a</sup> no cesa de dirigirle críticas acerbas. La Curiana Santa simboliza claramente el dogmatismo de la curia. Emblematiza la rigurosa ortodoxia del clero. Una hermética inflexibilidad en el momento de interpretar a la Ley de San Cucaracho. En contraposición, la Curiana Campesina 2<sup>a</sup> simboliza al humilde español. Esta última da a entender que nadie sobrevive declamando versos mientras que la Curiana Santa intenta encontrar una salida religiosa al asunto.

Es interesante aludir al simbólico papel desempeñado por ambas compañeras. La Curiana Campesina 2<sup>a</sup> desempeña un papel antagónico llevando sarcásticamente la contraria a todo lo que dice Curiana la Santa. El joven dramaturgo aprovecha la santidad de



la Curiana, mediante una disimulada técnica de comicidad cristiana, para poner en solfa a muchas leyes sagradas.

La siguiente cita textual es cristalinamente delatadora a la sarcástica cosmovisión religiosa del dramaturgo. Está claro que Lorca no escatima críticas en el momento de referirse satíricamente a San Cucaracho y a sus leyes desprovistas de libertinaje. En este caso, vuelve a las andadas humanizando a la divinidad. Se plantea la hambruna divina, la comida de la deidad, en un debate entre una piadosa defensora y una detractora que obra con sibilina socarronería:

Curiana Campesina 2ª.  
¿Es que el Gran Cucaracho no comía, comadre?  
(Con sorna.)  
Pues decidle a un hambriento estas frases.

Curiana Santa.  
¡Callaos!  
El hambre es un demonio con antenas de fuego  
A quien hay que alejar...

Curiana Campesina 2ª.  
¿Comiendo, eh?

Curiana Santa.  
Orando.

Curiana Campesina 2ª.  
Dejadme en paz, comadre. Sois muy santa y muy sabia,  
Pero para esta vida no habló San Cucaracho...  
Si Curianito el nene no trabaja y se aplica,  
Se morirá de hambre, tan listo y tan pintado.<sup>13</sup>

A bote pronto, se nota que el tono de las reprimendas y de las amonestaciones es un tanto elevado. Se tensa la conversa entre partidario y detractor. La Curiana Campesina 2ª critica duramente a la *alístogracia* de Curianito. Tiene clarísimo que el hilo del amor no es un cordón umbilical para nutrirse y ganarse el pan cotidiano. Para ello, hay que sudar tinta, no pintarse con polen y recitar poemas en la lepidóptera placenta. Con su consuetudinaria campechanía y sus palabras con un retintín de sorna, la incrédula cucaracha cree que trabajar es ley del campesino y comer es de primera necesidad. Por eso la Curiana no entiende las bíblicas aseveraciones aducidas por su comadre, dejando entrever burlonamente que San Cucaracho es un vago, que no trabaja, y por lo tanto, no tiene la menor necesidad de sustentarse.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.* pp.182-183.

La retahíla de los *sancucaracheños* escarnios hace que la teológica conversación acabe como el rosario de la aurora. Escuchando las blasfematorias palabras de su compañera, Curiana la Santa la manda a callar. Le es totalmente inadmisibles hablar del hambre ya que es un sacrilegio de invocación satánica recordando que la hambruna es, nada más y nada menos que, una fáustica fogosidad filiforme.

En vez de acalorarse, es menester acercar posturas. Huelga tomarse las cosas con calma con tal de entenderse. Para Curiana la Santa, toca alejar la endemoniada hambruna. Lo tiene muy claro a sabiendas que su compañera va a disentir de antemano con su proposición de “sabia”. Según ella, no existen muchas maneras de hacerlo. Seguramente, comer no es una ortodoxa solución, como lo propone sarcásticamente su amiga, sino entonando benedictinamente el *Vade retro, Sátana!*<sup>14</sup>, en un exorcismo oracional al Gran Cucaracho.

No hay peor sordo que el que no quiere escuchar. Esto pasa por querer convencer a cualquier obstinado. Hablar en “cristiano” con la rústica curiana es entrar en un diálogo de besugos. Con lo campesina que es, las sagradas aserciones de San Cucaracho son un chirrido que suena a chino. Los cuentos sancucaracheños son para entretenerse y no para sustentarse. Tiene claro que vivir sin trabajar es un tópico ideal, no para una vida mundanal, sino para otra edénica.

Lorca retoca, con colores estilísticos, y con matices psicomáticos, a un fragmento del evangelio sinóptico de Mateo. El dramaturgo, a través del pandemónium montado por los dimes y diretes de las curianas, recrea el episodio bíblico de las piedras, del pan y del demonio. La primera de las tres tentaciones de Jesús que se abstuvo de comer durante cuarenta días y luego tuvo hambre. Satanás se manifestó susurrándole que rompiera el ayuno:

Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu del desierto, para ser tentado por el diablo. Y después de haber ayunado cuarenta días y cuarenta noches, tuvo hambre. Y vino a él el tentador, y le dijo: Si eres hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en pan. Él respondió y dijo: Escrito está: No sólo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> “¡Vete atrás, Satanás!” Segura Munguía, S. Op. cit., p. 147.

<sup>15</sup> <http://www.iglesia.net/biblia/libros/mateo.html#cap11> [Fecha de consulta: 27/07/2015]

El joven poeta reinterpreta a su manera los versos de San Mateo introduciendo el sempiterno conflicto de la carne y del alma. La santa curiana aboga por las inagotables virtudes del alma mientras que La Curiana Campesina defiende un encarnado ideal. Dicho esto, se deduce autobiográficamente que el joven dramaturgo se desdobra entre ambos personajes.

Máxime del indudable toque religioso y antirreligioso que dan ambas protagonistas a la obra, la elevan asimismo a nivel de tragedia. Las dos compañeras, pese a su cacofonía conversacional, por la disparidad de los pareceres, consiguen unísonamente un desapercibido corifeo, puesto que: "Finalmente, la Curianita Santa y la Curianita. 1ª [...] se convierten en un tipo de coro que comentan la acción: la ruptura que la figura de la Mariposa ha provocado, las dudas de todos con respecto a ella, y los problemas del Curianito".<sup>16</sup>

Al final de la escena, se nota la presencia lorquiana en el personaje de Curiana la Santa cuando defiende a Curianito. Este último, le recuerda sus juveniles amores y sus pubescentes pasiones, sin que mencione las Leyes Sagradas del Gran Cucaracho ya que, en este caso, permuta instantáneamente del lado de la Curiana Campesina. Esta última se mofa de una divinidad que prefiere únicamente ser adorada, venerada, en vez de buscarse la vida.

Vivos amores se cristalizan en unos *catarocíos* vermiformes. La escena V protagoniza la aparición de nuevos personajes luminosos. Unos saturninos gusanos quieren probar embriagadamente las dulzuras de las rociadas. Los tres Gusanos de Luz van adentrándose en la pradera e intercambian sus diferentes pareceres sobre el misterio de las gotas y de dónde provienen:

Gusano de Luz 1. °.  
¿Caerá de los ramajes  
o lo traerán los fríos?  
Gusano de Luz 3. °.  
Nunca comprenderemos  
lo desconocido.  
Se ha apagado mi luz

---

<sup>16</sup> González del Valle, L. (1980): "El fracaso del ser: La dimensión simbólica de *El Maleficio de la Mariposa*". En: *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies, p. 22.

estoy viejo y marchito,  
y no vi descender  
de la rama el rocío.  
Gusano de Luz 2. °.  
¿Brotará de la tierra?  
Gusano de Luz 3. °.  
Un viejo sabio ha dicho:  
“Bebed las dulces gotas  
serenos y tranquilos,  
sin preguntar jamás:  
¿de dónde habrán venido?”<sup>17</sup>

Por las gélidas mañanas, el amor se cubre con un cálido manto de luces. En busca del alado amorcillo por la veredita verde, y con ganas de iniciarse en materias sentimentales, los Gusanos se preguntan sobre la quintaesencia del rocío. El Gusano de Luz 1. ° quiere saber precisamente por dónde viene el opalino filamento: supone que es un obsequio del cielo o puede ser inclusive un regalo de los fríos vientos. El Gusano de Luz 3. °, el más viejo y el más sabio de los Gusanos, contesta con la voz de la experiencia. El rocío es un sentimiento vaporoso que deja húmedas secuelas, sus causas son todavía del todo desconocidas. Puede aparentar un aspecto multiforme, pero, de lo que está seguro es que no tiene una forma combada, puesto que, a su avanzada edad, nunca lo ha visto bajar de los ramajes.

Santo y campesino es el Gusano de Luz 3. Se le nota un punto de madurez con respecto a los demás. Sincopa incrédula y sapiencialmente a ambos protagonistas de la escena 1. Finalmente, el docto vermiforme zanja la polémica con sabias palabras. En realidad, “siempre hay que decir de este rocío beberé”; que nadie sabe cuándo va a escarchar y por eso es más sano para cualquier gusano dejarse llevar y no pensar sobre qué morera se va a metamorfosear.

La temática religiosa vuelve recurrentemente a lo largo de este segundo acto. Es muy interesante relevar la analogía del Gusano de Luz 3. ° con el propio García Lorca. Ambos no entienden “lo desconocido”: el silencio de las estrellas, el sueño de la eternidad, el sombrío nihilismo que se extiende sobre el rocío del alba, y deja al enamorado entre dolores y eternas soledades.

---

<sup>17</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., pp. 194-195.

Amar no rima con “Rama”. Para los ínfimos insectos, no hay cosa más grande que la copa de un árbol, un cielo verde vástago en vez de una balsa azul. Según el Gusano de Luz 3.º, es del todo imposible que el rocío provenga de arriba. Esta última es un cielo frondoso para las diminutas orugas y por lo mismo, desde arriba no puede “descender” un sentimiento tan blanco, tan puro y tan límpido, al contrario de la altanera concepción del Vástago que, en cuanto se la pida rocío, se va por las ramas.

La dimensión zoorreligiosa de la escena no termina aquí. La impronta católica es visceral en el joven dramaturgo, y eso se comprueba a través de toda la obra. Las entrecomilladas palabras sabias que dice el Gusano de Luz 3.º suenan a quinto evangelio. En muchos fragmentos de la obra, Federico emula al lenguaje parabólico de la biblia, recrea oscuramente al sancucaracheña concepción amorosa para dar una cristalina santidad a sus heterodoxos versos.

Mientras se goce del amor, importa poco su tipología, procedencia, o consumo. El Gusano de luz confirma una ideología tan lorquiana como la del pansexualismo. Es lo de menos que sea una gota opalina o turbia, lo más importante es que se trate de una gota. Es menester beber el rocío y que al final escarche, sea diáfano u oscuro, con o sin bendiciones del Gran Vástago.

#### **4. Efecto Mariposa**

El joven dramaturgo, después de un acto de mitigadora comicidad y otro de paroxística dramaticidad, reintroduce a su tragicidad inicial. La variedad del entramado enriquece las peripecias de la obra y permite mantener en vilo la curiosidad del público y/o del lectorado. Es el momento de pasar a escalones superiores en aras de alcanzar al culmen de la obra.

En esta escena aparece, cual una Epifanía, la flor, la estrella tan esperada de Curianito. Eclipsa al personaje de Alacrancito que hace del “santo suelo” una báquica tumbona por estar en la cumbre de la borrachera. Los insectos prestan atención a su luminoso perihelio. La Estrella del prado, Sol de las curianas, se ha roto un ala y eso hace

que todo el prado le preste atención, un heliocentrismo que impone el embelesado giro copernicano de las cucarachas.

Alicorta, mientras Alacrancito vuela por un giste azul, suscita la curiosidad de las cucarachas. Su fisonomía diferente, su atractivo físico, su ala fisurada componen el ideal basamento para un embozado maleficio soltado. Ser distinto siempre ha tenido una atracción especial, sobre todo para Lorca. Esta faceta es ansia e inspiración de Curianito que todavía no se manifiesta. La mariposa está herida y los insectos, con la ayuda de la doctora Nigromántica, intentan curarla. Tal un organizado trabajo de hormigas, todo el pueblo se vuelca solidariamente con la falena. La caída desde la punta de un ciprés puede ser fatal. Los cuchicheos de las curianas se elevan afiladamente. Todos se preguntan si llegará a sobrevivir o no. A Curianito le empiezan a brotar unas ortigas dentro de su pecho apenado.

La esperada recuperación física del lepidóptero se hace, a primera vista, factible. Poco a poco, la Mariposa empieza a recuperarse y va entreabriendo sus ojos agotados. Distingue muchas antenas filiformes pero únicamente le preocupa un hilo. Un hilo lumínico, parpadeante y estelar, tan fino que sólo lo percibe quién deja a un hijo: “El hilo va a la estrella / donde está mi tesoro. / Mis alas son de plata / mi corazón es de oro. / El hilo está soñando / con su vibrar sonoro.”<sup>18</sup>

La falena sueña con alcanzar alturas siderales. Todavía no termina de despertar del todo y ya la Mariposa quiere dar unos aletazos controversiales. El hilandero trágico trama una telaraña de amores que está entre hebras de Átropos. El titilante filamento vital es más codiciado que un botín de filibustero. La estrella del prado parece decidida a volar hacia sus amapolitas. El valiente corazón compensa una platina minusvalidez. Hecho de un metal aurífero, sólido e inoxidable, la Mariposa parece determinada a sortear con todos los obstáculos. Cual un torero con capote de brega, elude a la cornamenta de fría plata, a fin de que pueda reunirse con sus preciosos hijos. Una alegórica simbología de sus amarillos latidos que irradian una belleza pubescente:

Como sustituto del sol, y también por su brillo seductor y su belleza, el oro es sinónimo de hermosura y juventud perdurables: “mis alas son de plata, / mi

---

<sup>18</sup> *Ibíd.* pp. 177.

corazón es de oro”, dice la Mariposa de *El maleficio* [...] En el romance que recita Amparo, el torero se nos muestra ante el hocico del toro, “como una gran mariposa / de oro con alas bermejas”.<sup>19</sup>

Para tomar el toro por los cuernos, se necesita gozar de una salud sana, para no decir de una fuerza hercúlea. Querer es una cosa y poder es otra. Descomunales esfuerzos se hacen para tirar hacia adelante. Las ganas están pero la potencia no sigue. La tronchada ala merma a la Mariposa y la deja en un estado deplorable. Lorca alegoriza al amor como una alígera hemiplejía. El amor es ápodo o alífero a contrario del estado cerúleo o terráqueo del hombre.

En el prado prima la pronta recuperación de la Mariposa. La fitoterapia de la Nigromántica augura una curación del lepidóptero mientras que su giromancia le barrunta a Curianito su perdición. La octava escena es nigérrimamente crucial para el joven enamorado. Todo está listo para el fatídico punto de inflexión que tanto esperaba. Requiere de una milagrería taumatúrgica para que vuelva a brillar la punta lateral de su “estrella misteriosa”.

Nuestro protagonista está inquieto y su estado psicológico está inestable. Se hacen inaguantables las diferentes ascuas amorosas. Ya se manifiestan las semillas negras en el encarnado corazón de Curianito. Los iridiscentes madrigales que entona se enlutan monocromáticamente y su frente está metoposcópicamente pendiente de un fatídico aleteo. La Nigromántica le confirma que, esta vez, la suerte ya está echada. En el momento “M”, Curianito desarrolla alígeramente un obscurantismo emocional. A priori, su suerte está inherente a los diferentes barruntos de la doctora del pueblo. Los embrujos de la Nigromántica prevén que el amor del protagonista va a crecer, pasando por todos los matices pasionales del color negro, hasta que alcance sentimentalmente el plenilunio crepuscular.

Curianito declama un poema con preguntas pernotando los cromáticos cambios sentimentales. Es una metamorfosis que le asusta al principio y que, poco a poco, irá asumiendo pese a los dolores de la (in)diferencia, pese a sus ansias de circunvolar

---

<sup>19</sup> Salazar Rincón, J. Op. cit., p. 216.

lepidóptera los cielos y pese a las lágrimas derramadas que se escarchan antes de tocar al “santo suelo”:

¿Qué tengo en mi cabeza? [...] / ¿Quién será la que viene robando mi ventura / de alas estremecidas, blancas como el armiño? / [...] ¡Oh, amapola roja que ves todo el prado! / Como tú de linda yo quisiera ser. / Calma las tristezas de este enamorado / llorando el rocío del amanecer.<sup>20</sup>

La amapola, color amaranto, no consigue armiar al atramento corazón de Curianito. Al principio una cefalalgia sentimental que le desubica durante un lapso temporal. Después, una valerosa resiliencia, y al final, se decide resolutivamente a inocularse un analgésico fitosanitario que, en vez de provocar una alegre anodinia, le arrastra en saturninas soledades.

Se dice que las comparaciones son odiosas. Sin embargo, no es del todo anodino el detalle dejado por el dramaturgo en esta escena. El contraste es aclarador ya que se matiza al destino de unos y de otros. No pasa desapercibida la ética actuación de Alacrancito frente a la idílica postura de Curianito. Federico hace un paralelo entre lágrimas de risa y otras de tristeza: unos nadan en una nebulosa alcohólica y a otros les sirve para ahogar unos sépticos estigmas.

El acto segundo guarda el suspense en los acontecimientos y en los diferentes desenlaces de los protagonistas. ¿Conseguirá la Mariposa volar de nuevo? y sobre todo, ¿Podrá Curianito ganarse su corazón? En esta primera escena, Lorca, retoma el hilo de los sucesos dejando aparte, aunque sea de una manera intermitente, al tema amoroso para regresar al conflicto religioso.

Todos los caminos dramáticos llevan al amor de Curianito. Todos los senderos llevan al mortuorio futuro del bichito. Los personajes de este segundo acto convergen hacia el mismo propósito: preparar, pacientemente, con chismes y habladurías, un desenlace de inexorable tragicidad. Todos los protagonistas, estén donde estén, sea cual fuere su rango social, y su posición en la jerarquía ortóptera, traman con fúnebres hebras, su alicorto destino.

---

<sup>20</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., p. 179.



Para no perder al diegético hilo de Ariadna, es menester asociar protagonistas y emblemas. Recordemos que en el acto primero, el joven dramaturgo ha presentado a los protagonistas más destacados de su obra. Unos personajes que representan una caracterología antagónica y un simbolismo heteróclito, lo que ha hecho consecuentemente la creciente imbricación del tema:

Cada personaje está relacionado con un símbolo o significado. Por ejemplo, Doña Curiana representa el optimismo y la alegría de vivir, mientras que Curiana Nigromántica representa el pesimismo. Curianito, el hijo de la cucaracha Curiana, representa la ilusión [...] y la Mariposa, representa la belleza, el amor y ese ideal que Curianito anhela encontrar. El escorpión, al contrario, se encargará de representar una destrucción y muerte siempre presente.<sup>21</sup> Aquí justamente está el estudio comparativo que es importantísimo

A través de las escenas del segundo acto, se van preparando, a lento fuego, las peripecias de una lóbrega tragedia. Curianito y la Mariposa son relegados a un segundo plano en virtud de una apoteótica eclosión al final de la obra. Pese a esa ausencia, ambos protagonistas siguen presentes a través de las conversas mantenidas por parte de los demás personajes.

Después de sacar a colación la locura amorosa de Curianito en la primera escena, en la segunda se enfoca detalladamente la situación de la Mariposa. Una falena que sigue durmiendo profundamente con una cara de impasibilidad mortuoria. Curiana Nigromántica se encarga de ser su doctora particular secundada por Doña Curiana y cuatro cucarachas campesinas. Preparan todo tipo de remedios caseros para asegurar, por lo menos, una leve mejoría. Se puede argüir que la panacea de la Nigromántica es un mero parche ya que tiene los suspiros contados. La doctora del pueblo hizo todo lo que pudo, todo lo que estuvo en sus manos, sin embargo, ahora, hace falta orar mucho y encomendarse a los milagros del Gran Cucaracho.

En este momento, La sombra del óbito todavía no ha circunvolado los rojos ocelos de la falena, pero es cuestión de tiempo. La Curiana Nigromántica utiliza un vocabulario que sabe a peligro de muerte: “ojos muertos”, “boca cerrada” y sobre todo un léxico

---

<sup>21</sup> Santos Tudela, R. (2014): *Teoría y práctica del teatro: Farsa para guiñol. “Retablillo de Don Cristóbal”*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Valladolid: Soria, p. 8.

huidizo y resbaladizo, unas oleaginosas palabras de extremaunción al ponerle a la Mariposa un díptero unguento:

Curiana Nigromántica.  
¿Le pusisteis unguento de mosca machacada?  
Doña Curiana.  
Dos unturas.  
Curiana Nigromántica.  
(Examinándola)  
Ella ni ve ni siente.  
Tiene los ojos muertos y la boca cerrada.  
[...]  
Aquí la dejaremos bajo la luna. Siento  
la tristeza de aquella voz en el encinar  
que decía: perdiéndose en el alma del viento:  
“Se ha muerto un hada, el hada del campo y de la mar.”<sup>22</sup>

La simbología de esta cita textual refleja nítidamente una selénica claridad. La sombra mortuoria despliega insistentemente sus membranosas alas sobre la mariposa. Después del chequeo de la Nigromántica, el balance parece negativo: ojos hundidos, boca lívida, cuerpo de verde luna: una sintomatología de un ser que no tardará mucho para que transmigre su psique entre brisas y aires. El dramaturgo granadino envuelve de una manera sibilina a la Mariposa en una mortaja sagrada. La católica pincelada con que Lorca unta la escena es del todo irrefutable. El unguento ungido por la madre de Curianito tiene pringue de viático. Apuntala tal afirmación la untura preliminar al dictamen mortuorio de la Nigromántica puesto que se extiende peligrosamente la factibilidad de una cercana extinción.

Ahora bien. Esta escena se ilumina tristemente con la epifanía de la falena. Con un ala rota, sus grandes expectativas de recuperarse y de reunirse con sus hijos se ven verdaderamente reducidas. Esta aparición no es fortuita sino del todo significativa por el halo mortuorio que arrastra el lepidóptero y por los considerables cambios que acarrea a lo largo de las escenas venideras. A partir de esta aleatoria manifestación, todo gira alrededor de ella, sufrimiento de Curianito y todos los demás personajes inclusive, y por lo tanto, “la presencia de la mariposa llega a ser más dominante, el mundo de la ilusión por ella

---

<sup>22</sup>García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., pp. 186-187.

simbolizado aparece indefectiblemente herido de oscuridad, tristeza y muerte, lo cual supondrá el fin de toda ilusión.”<sup>23</sup>

El final de la escena es una buhardilla por donde entran nuevos rayos deletéreos. Doña Curiana no consigue barrer el bálsamo despedido por las alas de la Mariposa y que se infiltra intersticialmente por el umbral de su puerta. Lejos de ser acusmática, su percepción extrasensorial y su presentimiento maternal perciben unos embadurnados artejos ensombrecidos.

La Curiana Nigromántica entiende el pánico de la madre y propone que su hijo se case a la fuerza con Silvia. A Doña Curiana le preocupa mucho que Curianito cante anseriformemente las semillas negras de su amapola. Su poesía nocturna es un madrigal de proterva plumazón. Lo inquietante en todo eso, es que la madre no pueda escobar el maleficio ni con “brisa del amanecer”. Doña Curiana está perturbada, acuciada, desestabilizada y busca un responsable para sus recientes desgracias. La madre de Curianito piensa personalmente que la culpa de sus pesares es su esposo, por ser poeta. Para ella, hay que prender una pira para rapsodas y apagar pavesas poemáticas. Sin embargo, Lorca hace que las oscuras semillas renazcan de sus cenizas: un cristalino sino entre frente y mente.

La tercera escena hace referencia a un inesperado despertamiento de un agónico letargo. La Curiana Guardiania, vigilando los sueños de la “bella durmiente”, asiste a las primeras divagaciones lepidópteras sincronizadas a una motilidad soñolienta. La Mariposa quiere sonámbulamente volar hacia sus hijos solitarios por un tormentoso hilo de plata y unas aplastadas alas de menta.

La estrella del prado se rememora, en un sedoso poema, unos bombicados recuerdos que remontan a una pretérita ecdisis. Estas reminiscencias son debidas al estado primerizo en el que ha dejado a sus orugas. Remembrarse es el retorno del dolor. Resume su historia en una vida que pende de un hilo sericultural: de la seda al deceso, de una encalada crisálida a una salida imaginal (del imago) hacia el reino de la niebla. Para poetizar peripecias desdibujadas, hacen falta colores chillones y una triste paleta. Lorca

---

<sup>23</sup> Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, p. 42.

pinta unos sentimientos bicolors tan inherentes al ciclo vital de la mariposa. Es, a la imagen de sus alas, un blanco abanico del amor que está predestinado a chocar contra la mortuoria techumbre azul, una luz negra que manda alíferamente a cualquier enamorado al mundo de las tinieblas:

Que la gota de lluvia se asombre / al resbalar sobre mis alas muertas. / Hilé mi corazón sobre mi carne / para rezar en las tinieblas, / y la muerte me dio dos alas blancas, / pero cegó la fuente de mi seda. / Ahora comprendo el lamentar del agua / y el lamentar de las estrellas / y el lamentar del viento en la montaña / y el zumbido punzante de la abeja. / Porque yo soy la muerte / y la belleza.<sup>24</sup>

La Estrella del prado hace que chorree la melancolía por todos los lados del fragmento. Las hialinas aguas se ensombrecen asombrosamente al acariciar las níveas alas luctuosas. La Mariposa festonea alma encarnada en un cáñamo de grisáceos guiñapos. Un bordado de artrópodo brocado que, en realidad, es un maléfico guadamecí labrado con una mortuoria guadaña. Lorca hace hincapié sobre una tejeduría del corazón sobre la carne. La guerra psicomáquica no da treguas. Esto significa que el alma y la carne han de ser hilos y bolillos para entretejer al encaje personal. No obstante, como en la religión católica, es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que un voluptuoso entre en el Reino de Dios, se prefiere rizar el rijoso rizo antes de rezarle a una divinidad que condena a almas encarnadas.

Desde el momento en el que la Mariposa se da cuenta que es el resultado de una seda enceguecida, consigue comprender el lenguaje de los pesares y de los dolores. Entiende las lágrimas frías y calientes de las aguas y de las estrellas, compadece a los mugidos y zumbidos de los vientos y de las abejas ya que la belleza del río al discurrir, desemboca en el amargo mar del morir.

En la cuarta escena, van a reverberarse resacosamente los últimos ecos de la aguardentosa voz de Alacrancito. Su jocosa manifestación se conjuga con una apetitosa ración de buscada comida, en este caso, el manjar es la melosa amapola. Despierta su gula, su fragancia que sabe a un chorro de licor “Mariposa”. Sin embargo, la Curiana Guardiana impide que se acerque al lepidóptero.

---

<sup>24</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., p. 189.

El dramaturgo repite técnicas y mecanismos utilizados anteriormente. En otras palabras, Lorca, como ha hecho en el primer acto con la (in)oportuna intervención de Alacrancito, hace la misma cosa en esta escena. Dicho de otra manera, hace que suba mareadamente la epinefrina del público/lector antes de inocularle paulatinamente, y hasta al final de la obra, una sombría pleamar adrenérgica.

Una esporádica euritmia se siente por el escenario. El peligro de Alacrancito descartado y la Mariposa que termina, de momento, a salvo. Todo está listo para el inequívoco colofón. Se requiere una constante tenacidad en aras de salir del atolladero sentimental. Ya no se respira un aire etílico sino escarchado. Se inquiere ávidamente beber el rocío del amanecer sabiendo el riesgo que lleva el consumo que termina consumiendo al mismo consumidor.

Después de desaparecer al rocío de las ramas, toca buscarlo por la umbría del “gran ciprés”. En la segunda parte de la quinta escena, el joven dramaturgo narra brillantemente el encuentro aleatorio de la Estrella del prado con los tres Gusanos de luz. El tema de la conversación sigue siendo, única y exclusivamente, el amor. Pero, esta vez, con tintes de oscuridad mortuoria.

El hecho de no estar de acuerdo no significa estar equivocado. Entre compadres y congéneres, ley es el disentimiento en los pareceres. Por gustos colores, sobre todo en materia de amores. La concepción sentimental de la Mariposa es diferente a la de los Gusanos de Luz. Es inclusive imbricada e intrigante. Es dulce, empero emana de una contradicción salífera.

La Estrella del prado se caracteriza por alumbrar al desamor de Curianito. Una falta de simpatía provocada por una desafortunada obnubilación emocional de suerte que sus hijos ofusquen las reverberaciones del rocío. En sus alas se manifiesta una bicefalia sentimental, un aparente contraste consistente en el dolor de no poder volar y el dolor de ser amada sin amar. Por ser madre, el único amor al que tiene afectuosamente derecho es al amor filial.

La disyuntiva entre la Falena y las luciérnagas vermiformes es contrastivamente relevante. Si Los Gusanos de Luz están embriagados de rocío, la Estrella del prado está

estigmatizada por un roción de amargura. Para ella, rocío, gota, vapor, o nieve llevan varios sonidos pero, en rigor, conforman el monótono canto del agua. Para ella, es necesario desenmascarar al agua y que aparezca ligadamente junto al rocío, gota, vapor, o nieve.

Además de su atractivo físico, esta unísona hibridación sentimental hace de la mariposa el mismísimo maleficio. En la obra, sólo puede manifestar un amor filial lo que hace su desgracia y de ahí la de Curianito. Los Gusanos de Luz intentan convencerla que todavía está a tiempo de gozar del rocío, circundar los variopintos horizontes amorosos, no obstante, es de esperar una negativa respuesta por estar claramente obcecada por los rayos de su descuidada progenitura:

Mariposa.  
Yo no sé lo que he sido  
Me saqué el corazón  
y el alma lentamente,  
y ahora mi pobre cuerpo  
está muerto y vacío.

Gusano de Luz 1. °.  
Pues goza del amor  
que la mañana viene.  
¡Bebe con alegría  
las gotas de rocío!

Mariposa.  
No sé lo que es amor,  
ni lo sabré jamás.  
[...]

Gusano de Luz 1. °.  
Pero puedes dar besos  
y mover tus antenas.

Mariposa.  
¡Ay, que no tengo boca!<sup>25</sup>

La Mariposa se quita el corazón y se descorazona al mismo tiempo del rocío. El musgo puebla los confines del alma y el amor es una palabra que le desnorta completamente. El Gusano de Luz 1. ° no lo ve así. Intenta convencerla insistentemente con tal de sentir unas maripositas en la panza. Mientras hay vida hay esperanza, y uno nunca puede saber cuándo va a sorber al nectarino rocío. Los argumentos del luminoso

---

<sup>25</sup> Ibid. pp. 197-198.

vermiforme desbocan en una recurrente negativa debido a la habilidosa esquividad de la Estrella del prado.

La Mariposa soslaya las propuestas con respuestas que suenan a pretextos. El lepidóptero apuntala pesimistamente que hace tiempo que ha matado al gusanillo amoroso, nunca ha tenido hambre de experimentarlo ni tiene ganas de hacerlo. Tampoco puede darse cuenta que ella misma es un beso, un ósculo, o sea, en orbiculares palabras, un encarnado ocelo macular.

Las luciérnagas vermiformes se quedan boquiabiertas. Sin embargo, la sorpresa más grande se la lleva el Gusano de Luz 1. ° Cuando le dice que no puede saber el secreto de los ósculos por la sencilla razón de que no esté dotada de boca. Al fin y al cabo, a la Mariposa no le importa sobremanera volar en busca del sabor de los besos. Al menos que se le esté hablando, a la falena, de un pico floral porque de eso sí que sabía; unos ósculos de espiritrompa que terminaban en restallidos nectarinos.

Queda señalar un último detalle de importancia. Los gusanos representan la niñez de las mariposas, son las orugas de los lepidópteros. Es interesante constatar cómo Lorca hace coincidir juventud y senectud en una misma escena, una especie de catalepsis vermiforme que reverbera imaginariamente un hipotético futuro, todo eso para referirse a la imposibilidad de un amor anhelado que, seguramente, será el enceguedo camino seguido por los tres Gusanos de Luz.

## **5. Otoño de Curianito: Crónica de una muerte denunciada**

En esta parte de la pieza la melosa lírica se entrecruza con la acerbidad agónica ya que se prepara la apoteótica acción dramática. Se acerca el desenlace de la obra, se recorren los telones del riesgo, y aparece Curianito, pintado de amarillo, para protagonizar un trágico final sombrío. La sexta escena es un preámbulo que alista progresivamente el dramatismo del colofón. El hijo de Doña Curiana no puede más; se le agota la paciencia y, estando entre dos fuegos, se apresta a ganarse o el amor de la Mariposa o el maleficio de la muerte.

La protectora de la Mariposa, Curianita Guardiana, está presente pero hace como si no estuviera. Curianito se siente inspirado, hoy más que nunca, con tal de tocarle la fibra a la impenetrable falena. Cariacontecido, resume en breves versos una pena hilada a un “bisturí de cuatro filos”. Ya se han mustiado las divinas rosas y los jazmines del pasado dejando lugar al silencio del olvido.

Rondan por su cabeza, maripositas de tridente maléfico. Curianito se pregunta sobre los raudos cambios que han sucedido en su vida. La inesperada llegada de su amapola con su vestido estelar, y la rara pasión que le ha crecido en las entrañas. Se hace muchos cuestionamientos de tipo existencial ya que no sabe si después del sufrimiento hay descanso o tormento:

Era el tiempo dichoso de mis versos tranquilos, / pero a mi puerta un hada / ha llegado vestida de nieve transparente / para quitarme el alma. / ¿Qué haré sobre estos prados sin amor y sin besos? / ¡Me arrojaré a las aguas! / Pero pienso en un mundo de alegría más allá de esas ramas [...] / ¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto / tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas, / ¿no vela por nosotros aquel que nos hiciera / superiores a todo lo creado? <sup>26</sup>

Los textos juveniles del dramaturgo granadino son lubricadas bisagras entre “antaño” y “hogaño”, un continuo sobrevuelo entre felicidad pasada y tristeza presente. En este fragmento, se confirma un *psicotópico* típicamente lorquiano. A lo largo de sus primeros escritos, Federico añora recurrentemente un pasado relacionado con retoñados amores, se rememora los dulces brotes de su niñez, su ingenuidad sentimental, y al bendito botín juvenil.

En contraposición, el presente es un permanente punto de interrogación, un mudo nimbo que pende sobre su vida. El futuro es todavía peor, camino anublado y cielo anieblado. Por eso, presente y futuro forman, en rigor, una patente fuente de inspiración que enturbia al núbil poeta, un verdinoso puente que se desmorona, un anhelado remanso de paz que nunca ha existido.

---

<sup>26</sup> *Ibíd.* pp. 200-201.



Se tranquilizan los versos en tiempos del “era”. Se conjugan las penas en un presente con valor de futuro. Lorca entona catilinaria y lepidóptera un “o tēpora, o mores”<sup>27</sup>. Tiempos donde el amor es un despiadado asesino con respecto a una época anterior caracterizada por un sosegado lirismo digno de un “dichoso aquél”. En el caso de Curianito, una tranquilidad disturbada, una calma irrecuperada desde la aparición de la Mariposa.

Su manifestación en *Curianilandia* acapara todas las miradas. Curianito recuerda cómo la Estrella del prado ha hecho una entrada de cine dentro de su harapiento corazón. Con sus lustrosas alas blancas, es como la dama del armiño. El joven dramaturgo la dota de una encarnada belleza embrujadora, una magia blanca consistente en un pelaje níveo de forro tizado. El hada que aparece incesantemente por las hipotalámicas compuertas, por arte de birlibirloque, y en aras de satisfacer un presentido amor, es, al fin y a la postre, un heraldo, una llama, una llamada, a pasar hacia el lado oscuro. Una bella amapola con semillas negras, una mariposa con melosos graznidos a la espera de llevarse al enamorado Curianito hacia el “nunca más”.

Nuestro protagonista lo tenía muy claro: o el dulce rocío o la verde agua, o amores que escarchan, o aromas que embalsaman. No hay una tercera vía, otra válvula de escape. Mientras tanto, la noria del tiempo saca reflejos de luna, y Curianito tiene que remar contra la ofeliana corriente con tal de eludir milagrosamente una tragedia con flujos y reflujos shakesperianos.

La verdad es que la única cosa que impide a Curianito de tirarse al agua es una hipotética existencia del Gran Cucaracho. Perderse un paraíso con rocío a mansalva. Un remanso de paz donde todo es verde pero no se muere, donde verde luna rima con vida eterna. Le gustaría penetrar en el jardín de las delicias que se encuentra más allá de las santas ramas. Un lugar ameno en el que se encuentran enormes ruseñores e inagotables amores.

No obstante, el mar de dudas en el que está sumergido le hace vacilar y meter en tela de juicio una vida de “ultrarrama”. El verdadero amor es el tangible amor que se

---

<sup>27</sup> “¡Oh tiempos! ¡oh costumbres!” Segura Munguía, S. Op. cit., p. 105.

siente, que es compartido y sobre todo correspondido; un arpegiado rocío verdiazul que huele a brisa marina y que sabe a gloria terrenal. La ausencia de un perenne placer y sus ideas existencialistas arrastran a Curianito por arriesgados meandros que desembocan en arroyos y sauces.

Como era de esperar, el efecto “San Cucaracho” no puede nada contra el efecto “Mariposa”. Se notan autobiográficamente las reticencias lorquianas en cuanto a la existencia de una justa deidad. Curianito las reinterpreta ortóptera. Entre tantas conjeturas, llega a saber de manera fidedigna que más allá del sabroso rocío, hay un más acá de cupresácea amargura.

La última escena de la obra es un cara a cara entre Curianito y su Estrella misteriosa. Una cita fatídica que va a decidir la suerte de la falena y del hijo de doña Curiana. El joven dramaturgo aleja a todos los personajes -aparte de unas esporádicas intervenciones de la Curiana Guardiana y de la Nigromántica- que han hecho la trama con que se arregle raigalmente el problema amoroso. El objetivo está claro: demostrar a Curianito, y de paso a cualquiera, que alteridad es sinónimo de imposibilidad. Nuestro protagonista es diametralmente opuesto a la falena y eso fomenta un desmedido sufrimiento, un recurrente tormento, total, esto requiere un omnímodo riesgo a fin de conseguir poéticamente una curianización de la Mariposa o, por lo menos, su propia metamorfosis:

El amor de Curianito es un amor imposible, enamorarse de una estrella, en su pensamiento ha sido posible, pero que este amor se convierta en realidad no lo es. No se da cuenta del muro infranqueable que existe entre los dos. La Mariposa busca los espacios abiertos llenos de luz y colorido, sus alas le pueden llevar a lugares muy diferentes y su vida transcurre volando por los campos; el cucarachito está condenado a refugiarse bajo tierra en lugares oscuros.<sup>28</sup>

Es evidente que el epílogo de la obra es típicamente lorquiano. En la escena final, a pesar de que una parte del texto esté truncada, se puede avanzar que es de factible reconstitución. Curianito está listo para concertar un futuro matrimonial cargado de poesía.

---

<sup>28</sup> Sainero Sánchez, R. (1983): *Lorca y Synge: ¿Un mundo maldito?* Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, p. 195.

La pasión de sus versos es su último cartucho con el fin de traspasar al acorazado corazón lepidóptero.

Curianito se acerca a la falena. Empieza su empresa seductora mediante un par de preguntas con tal de confirmar que está verdaderamente despierta. La estrella del prado no contesta, no obstante, se mueve, danza. Pese a la molicie de la Mariposa, su manifiesta motilidad confirma un estado de conciencia, con que nuestro protagonista continúa sus requiebros. La Mariposa no responde, no replica, oye pero no escucha. Esta última, simula que se le antoja volar. Lejos de desesperarse, Curianito intenta argumentalmente disuadirla por dos razones principales: primero, su frágil estado de salud a sabiendas que tiene un ala rota. Segundo, es que hace muy de noche, y se es muy difícil distinguir las cosas entre las lobregueces del prado.

Parece que Curianito ha preparado meticulosamente las distintas pautas en virtud de un irrefutable cortejo. El hijo de Doña Curiana propone que le cure sus heridas en vez de volar. Al mismo tiempo, si lo consigue, mediante ósculos cauterizadores, la pide románticamente en matrimonio, y planea idílicamente, a guisa de luna de miel, una mañanera cabalgada paseriforme:

¿Quieres volar? Hay mucha sombra encima / y tienes rota un ala. / Con besos  
curaré yo tus heridas / si conmigo te casas. / Y un ruiseñor inmenso que es mi  
amigo / nos llevará volando en la mañana. / No insistas en volar. Es noche. Mira  
/ cuánta sombra en las ramas, / y la sombra es el peso que nos duerme: / es muy  
sutil y aplasta.<sup>29</sup>

Nuestro protagonista no para de dar pruebas de un amor descomunal. No es asombroso que el joven dramaturgo vuelva a entremezclar una amorosa zoorreligión. Curianito quiere impedir, utilizando todos los medios que le son posibles, para que se quede a su vera. Las poéticas declaraciones demuestran unos cándidos sentimientos. El deseo de casarse es una irrevocable prueba de amor, y la noche, con sus sombras, es una irrefutable estaca de dolor.

---

<sup>29</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., pp. 201-202.

En esta escena, la simbología lorquiana es claramente oscura. “Noche” y “sombra” son dos símbolos de patente connotación religiosa, concretamente, hablamos de una influencia de san Juan de la Cruz. Como la acción se desarrolla de noche, el “hay mucha sombra encima” puede hacer pensar, a cualquier lector, que remite al periodo temporal. Sin embargo, la manera con la cual terminan los versos alude a un contexto inherente a la divinidad. En cuanto a las “ramas”, y como hemos manifestado anteriormente, son una metafórica simbología que se refiere a la cerúlea altivez de San Cucaracho. Dicho esto, podemos agregar que la “sombra” pese a su forma sustantivada, es una adjetivación inherente a la cosmovisión lorquiana que conlleva peligrosidad y muerte, máxime de un sibilino matiz de existencialismo.

Salir de la penumbra o pasar a ser sombra, esta es la cuestión. El hijo de Doña Curiana piensa que la sombra es una clara cosificación de los brazos de Morfeo, su objetivo es adormecer letárgicamente a la Mariposa y a cualquier ser viviente. Una dulce hipnosis que, en vez de manifestarse de una manera lúgubre, se pone un tenue y sutil manto de bóveda mansedumbre.

Es inequívoco reconocer la pincelada lorquiana. El dramaturgo granadino se mueve fantasmagóricamente por los confines de la obra. El eco psicobiográfico se repite por los cuatro costados. Cuando Curianito habla de una sombra con garras, que aplasta, siempre está lista para sorprender a su víctima. La sombra obra con pasos digitígrados: un gato guardián que fue asilvestrado por la Noche, y que prepara, cuando menos se le espera, un zarpazo letal.

Curianito ha querido arañar a una mariposa lunar y termina arañándose el sombrío corazón. Sabiendo de su indiferencia, de su cuerpo de fría plata, de su escurridizo abrazo, no entiende como pudo caer enamorado de su sedosa telaraña, y por eso dice: “¿Qué he visto en tus antenas? / ¡Mariposa! espejo de las hadas, / que eres como una flor del otro mundo / o la espuma del agua.”<sup>30</sup>

Se avecina un montón de cuestionamientos que son una clara provocación y una esperada manifestación de una rayana perdición. La última escena se llena de chispas

---

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 202.

preguntas que amartillan la cabeza de Curianito. Una concatenación de reticencias que ahogan al bichito. Como la Mariposa no le contesta, se ve constreñido a responder como si se tratara de un soliloquio. Cada silencio lepidóptero es una ecoica provocación de una impetuosa verborragia.

El corazón tiene razones que la razón desconoce. Se multiplican las posibles causas del enamoramiento en una insegura etiología de indudable teleología. Puede ser que el secreto esté en sus maléficas antenas ya que tornasolan un espejismo feérico. Como existe una conjetura de esencia floral, una estrella de ultrarrama o una espumosa amapola con gotas azabachadas. Azabache, sombra, noche. La mecha de la vela se está aminorando y el aceite de la Estrella se está terminando. El caliginoso aspecto físico de la Mariposa es el espejo reflejo del corazón de Curianito. Trueno por la mente del protagonista y el fulgor de sus ojos contrasta con sus fúnebres entrañas.

Caen preguntas a chuzos; llueven cuestionamientos a cántaros; amordaza el viento a las orejas; se desprende un alud de dudas; se congelan las daltónicas antenas, se cuelgan del cerebro oscuras estalactitas, y la yerta mariposa entumece las ortópteras neuronas pese a las proferidas palabras albinas:

¿No tienes corazón? ¿No te ha quemado / la luz de mis palabras? / ¿Entonces a  
quién cuento mis pesares? [...] ¿Por qué si tiene el agua / fresca sombra en  
estío y la tiniebla / de la noche se aclara / con los ojos sin fin de las estrellas, /  
no tiene amor mi alma? / ¿Quién me puso estos ojos que no quiero / y estas  
manos que tratan / de prender un amor que no comprendo? / ¡Y con mi vida  
acaba! / ¿Quién me pierde entre sombra? / ¿Quién me manda sufrir sin tener  
alas?<sup>31</sup>

Las rociadas preguntas de Curianito escarchan en un melancólico canto del cisne. A medida que intente contestar abaritonadamente, zumban en su cabeza, cual tinieblas sobre tinieblas, atipladas voces. Cada vez que piensa aliviadamente ver el final del túnel, una ceguera sentimental deslumbra a sus cinco sentidos. Su prioridad es despejar a los nubarrones que entoldan su mente, su objetivo es eludir, a rajatabla, que le tilden de demente.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.* p. 203.

¿Qué es la vida sin Estrella? Una fresca frenesí. ¿Qué es la vida sin Estrella? Una viva ilusión, “una sombra, una ficción”. Curianito siente el peso de un turbio sueño de verano. Curianito sabe que sin Mariposa no hay paraíso, y por eso se siente tartáricamente prisionero entre celosías de ocelo. Curianito entiende que el rocío es un deletéreo sacerdocio. Lo que no consigue del todo comprender es ¿por qué es de aliforme delectación? La atracción de las estrellas, su perenne parpadeo, su eterno rutilar. La belleza de las amapolas, fular negro, pétalos mofletudos ¿Quién es el Demiurgo de estas venustas parcas?

La sarta de cuestionamientos planteados deja columbrar, a tientas que, para Curianito, el Hacedor ha de ser Hades. No está del todo claro cómo un oscuro ortóptero, que se manifiesta en los albores de la noche, sienta una sombría pasión enredada por una aplastante mano negra. La irrevocabilidad del drama se empareja con los poemáticos tonos entenebrecidos; las palabras son tropas que desfilan con diafanidad de piedra en pozo y la algarada musical es el alegre adalid de un monocromo duelo. A partir de eso, se nota que el joven Lorca no escogió aleatoriamente sus diferentes combinaciones métricas. Cuando se trata de un momento clave, un suceso determinante, una acción trágica, recurre a unos rítmicos versicolores que sintetizan, sintonizan con las sombrías consecuencias del momento descrito.

Prueba de lo que estamos avanzando, se pueden sacar, a guisa de ejemplo, a dos paradigmas. En la escena precedente, concretamente cuando se refería a sus creencias sin ramas y a sus amores sin ruiseñores, echa mano de un serventesio becquerianamente asonantado cubriendo, por lo mismo, a la alígera esperanza de Curianito, con un plumaje de oscura golondrina.

En cuanto a esta escena que nos ocupa, y a la cita textual que estamos analizando, sigue retumbando románticamente el eco becqueriano con sus rimas asonantadas en los versos pares. Se trata de una silva arromanzada, hija de la silva clásica con la que escribió Góngora sus famosas *Soledades*. Una rítmica permutación de endecasílabos y de heptasílabos, con ecos conceptistas y modernistas, que describen barroca y azulmente unas andaluzas maldiciones amorosas:

El importante y modernista *serventesio alejandrino* da expresión al momento dramático culminante: la aparición de la mariposa herida, desmayada. A su vez, la también modernista *silva arromanzada* plasma el enamoramiento de Curianito el Nene y sus transportes amorosos.<sup>32</sup>

Un temporal de cerrazón y hierro, se respira una asfixia de aire ferruginoso con óxido fuliginoso. De día, desea beber la límpida linfa del monte, se enturbian las níveas aguas decembrinas. Y si lo hace en la cascabelera noche nochera, se eclipsa hasta ponerse más clara que la enerina luna lunera. Curianito tiene una sed de sal cuyo abreviar se tizna inmaculadamente de fuel de selenita.

A Curianito le ponen unos ojos que no quiere, unos indeseables globos oculares, una prohibida luz roja, unos omatidios que no ven pero un corazón que siente. Está perdido, prendido, pendido a un hilo. No obstante, es un hilo de monigote no de mariposa; un pintado cristobita manipulado por un macabro marionetista que actúa cachiporramente con mano de hierro en guante de seda.

Lorca presenta guiñolescamente un teatro con muchas víctimas, cuyo público es uno y el uno era ninguno. La tragicomedia de Curianito es una auténtica mascarada, una verdadera farsa. Preguntas infecundas, yermas palabras, y por eso cunde el pánico. Todo está listo para la abetunada pantomedia del prado: un ortóptero mimodrama, un apayasado Pierrot, cuya encalada máscara dantesca, provoca cuchufletas y claqué del Gran Cucurucho.

No ser amorosamente correspondido es una fatalidad que suscita muchas contingencias. Las dudas empiezan a surgir repentinamente desde el momento en el que se percata que se juega con él tal como se hace al gato con un ovillo de lana: se le acercan a la Mariposa, y en cuanto se aproxima, se la quitan. Esto termina exasperándolo poniendo en tela de juicio a la falena y a quién la sostiene. Las dudas divinas acrecientan los sucesivos sufrimientos del corazón. Las tribulaciones que arrastra Curianito son los tormentos de una ciclónica extralimitación en vez de resignación. Argumenta que la Mariposa es un ser divino, alífero cordón entre tierra y cielo. Sus cavilaciones llenas de contingencias son una

---

<sup>32</sup> Paraíso, I. "La versificación de García Lorca". Revista "Theatralia": vol XI. p. 48.

cartesiana conclusión sobre sus amores. Cogita que: si no le corresponde, no existe su creador:

Como resultado directo de su inclinación por la Mariposa el Curianito sufre al no poder alcanzar sus objetivos. Tal sufrimiento lo lleva a dudar de su deidad, ¿habrá sido él abandonado por su creador? [...] Como resultado el Curianito se queja del Creador (a la vez que busca saber su identidad) por haberle dado aspiraciones inalcanzables, sentimientos que le hacen sufrir.<sup>33</sup>

Nuestro protagonista, enamorado de la luna, sufre mucho antes de sucumbir ante la Señora Muerte. En sus últimos momentos vitales, tiene derecho a una agónica analepsis, últimos compases de la *dança* macabra. Recordando su condición de alicorto, Curianito estira la pata por adamarse de un ángel volador. Doña Muerte le dota de liliáceas alas para alcanzar al sueño lepidóptero.

Cabe recordar que, antes de la cita textual que mencionamos arriba, hay un fragmento truncado del original, una parte de la obra que confirmaría seguramente la muerte de la Mariposa. Ya nos hemos referido, en anteriores escenas -a sabiendas que otros críticos piensen lo contrario- a la simbología mortuoria inherente a tal tesitura. La inminente extinción de la Estrella del prado precipita, trágica y claramente, el día pardo de Curianito.

El amor oscuro es una vela verde: Fuensanta satánica de Federico. El joven dramaturgo ha compuesto omnícromamente una obra en la cual la muerte se disfraza de amor y donde la fe se arma de ortópteras alas. A lo largo del libro y de sus diferentes escenas, la Mariposa se deja crecer ginofálicamente pubárquicas antenas, y Curianito amarillentos ocelos. Lorca, como la Nigromántica, habla de “El maleficio de la sombra”, o los inconscientes rechazos del “yo consciente” según la junguiana psicología de las profundidades.

---

<sup>33</sup> González del Valle, L. Op. cit., pp. 12-13.



## **.Conclusión**

Este capítulo nos deja con una confirmación ascendente del amor trágico en la juvenilia. El maleficio del lepidóptero es visceralmente un maleficio lorquiano, una oscura cardiomegalia del corazón. La imposibilidad amorosa del dramaturgo se reverbera en su tripleta de protagonistas: Silvia no se gana a Curianito que a su vez no es correspondido por la Mariposa. Esta impracticabilidad del amor que termina abruptamente es debido a la eclampsia del poeta y a la pubarquia de sus heroínas, cosa que veremos en el último capítulo.



# **Tercer capítulo: Torcanálisis eclámptico y mujer pubáquica**

Fils du père terrestre défaillant et de la mère stérile, il sera l'Enfant miraculeux, le fils christique obsédé par sa mort, le moi fragile, romantique et féminin, puis, le moi hanté par l'image de la mère en quête du fils, d'enfant, attendant / cherchant l'enfant.

Michèle Ramond

Era en él donde el verbo se había hecho carne. Estaba embarazado del propio Jesucristo, en definitiva. Había logrado sublimar al máximo su irrestañable ansia de maternidad.

Eutimio Martín

Panidas, si, Panidas; / el trágico Rubén / así llamó en sus versos / al lánguido Verlaine, / que era rosa sangrienta / y amarilla a la vez.

Federico García Lorca

Dichosos los que nacen mariposas / o tienen luz de luna en su vestido.

Federico García Lorca

Un miedo frenético a lo sexual y un terror al "qué dirán" convertían a las muchachas en autómatas paseantes, bajo las miradas de esas mamás fondonas que llevan zapatos de hombre y unos pelitos en el lado de la barba.

Federico García Lorca

## **.Introducción**

Llega el momento de aplicar las mencionadas nociones psicoanalíticas sobre nuestros casos de estudio. Para ello, es menester echar mano del lorcanálisis en sus dos vertientes, es decir, lírico y dramático. El lorcanálisis se arrima a la psicobiografía (elementos extratextuales) y a la psicocrítica (elementos intratextuales). Una vez lorcanalizadas ambas obras y a tenor de los resultados, rematamos el trabajo explicando la eclampsia del literato que supone incontrovertiblemente una androfanía de la mujer pubárquica.

## 1. Lorcanálisis lírico

La juvenilia lorquiana es un remanso de paz, una zagalona mansedumbre, una válvula de escape que permite fraguar vulcanios recuerdos en ignífugos aguafuertes. El sueño de la razón produce lo indecible, cercenar incesantemente los cercos del vocablo con tal de no despertar los siseos del corazón, encorsetar amordazando el dardo del verbo en aras de enlogobrecer las llamas del alma.

La dimensión psicomática de esos textos se dilata, se extiende y se propala a lo largo de su juventud formando, por lo tanto, una zoorreligiosa metástasis que encaratula frondosamente un novedoso estado sentimental. Las recurrentes reticencias entre cerúleos versos edénicos y recoletos jardines helénicos formaron la feroz lucha intestina entre el yo y el superyó.

En este sentido, el psicoanálisis, con sus puntillosas teorías que tratan de acupunturar la psique, intenta reparar retroactivamente los cortocircuitos neuróticos y psicóticos que causan una descarga en el aparato psíquico. El puzle anímico se reconstruye mediante pueriles piezas que resuelven el personástico rompecabezas siempre y cuando se ponga el dedo en la llaga.

Varios enfoques respunteean literatura y ciencia, en nuestro caso, *γράμμα*<sup>1</sup> y *ψυχή*<sup>2</sup>. La psicobiografía lo tiene claro: es imposible dissociar obra y vida del autor. Se intenta rastrear restos, pistas, indicios, que se dejan las pulsiones yoicas y que el escritor mismo mezcla al crear su personaje o su quimérica otredad. La interacción hombre-obra se hace palpable y se resume generalmente a un pulso muy débil, a una sombra.

El autor conjuga ingeniosamente veracidad y ficción: disemina su “yo” autobiográfico entre una sarta de “ellos” quiméricos. Para discernir la paja del grano, la psicobiografía hace hincapié en la niñez del sujeto. Los somáticos conflictos diarios hematoman endógenas cicatrices que el habilidoso escritor sublimina exógenamente en obra de arte.

---

<sup>1</sup> “Letra.” Vox: diccionario manual griego-español. Op. cit., p. 122.

<sup>2</sup> “Alma.” *Ibíd.* p. 652.

El envés de la psicobiografía es la psicocrítica. El analista se atreve a una textónica catábasis para remontar órficamente con la Eurídice autoral. Los vocablos que constituyen el texto son el consciente textual. Éste esconde visceralmente al inconsciente del escritor. Escarbar, de manera reiterativa, a los recurrentes istmos y a las distintas unciones es, de buen seguro, un acercamiento decisivo en aras de machihembrar lengüetas psicocríticas y ranuras hermenéuticas.

La superposición textual es una etapa consustancial en el análisis literario. Las diferentes obras comportan una yoicidad inconsciente en léxicos flujos y reflujos. Estas palabras constituyen forzosamente unas metáforas obsesivas. Dicho de otra manera, es el literato licuado en una síquica sinéresis, un sustancial metaplasmo que discurre cinéreamente bajo forma de un mito personal.

Psicobiografiar y psicocriticar a la obra literaria de Lorca es una tarea reveladora e obsolescente en el sentido de que se echa luz a su obliterada y obturada simbología. Nuestro poeta tuvo una vida llena de achaques sentimentales, de perennes desilusiones y de constantes decepciones que se tornasolan indudablemente en sus textos. Estos últimos arraciman un grupo de temáticas que sincopan al Federico más pubescente.

A partir de los fundamentos psicoanalíticos y, en concreto, tomando en cuenta al enfoque “psicobiocrítico” (psicobiografía + psicocrítica), proyectamos asentar los basamentos de una “teoría lorcanalítica” o lo que denominamos como el *lorcanálisis*. Analizar al granadino psicoanalíticamente es una espinosa aventura que requiere una lectura global de su obra y un omnímodo dominio de sus trabajados símbolos.

Entendemos con lorcanálisis la aplicación de la teoría psicoanalítica -en nuestro caso de la psicobiocrítica- sobre la obra lorquiana. Se toman en consideración los diferentes hitos biográficos que estigmatizan al dramaturgo en aras de atinar con una explicación plausible a las distintas simbologías inherentes a su vida personal. Por añadidura, pretendemos sonsacar estudiadamente a las embozadas temáticas recurrentes, a saber un psicocriticismo zoorreligioso que mina a la producción del escritor.

Puede, a primera vista, parecer atrevida como teoría. No obstante, creemos firme y fehacientemente que en Federico, más que en cualquier otro autor hispánico, en la

aplicabilidad del prisma psicoanalítico porque es carne tremebunda y alma errabunda, porque la niñez es divino tesoro y la vejez es luciferino túmulo, porque, sobre el papel, la superyoicidad lorquiana termina venciendo a su yoicidad...a mor del amor, marmórea muerte.

La juvenilia se distingue por un fulminante grado de psiquismo. El poeta no paraba de rellenar cuartillas relatando sus estados internos, sus hondas preocupaciones, sus inquietudes religiosas. De fe a fa, Federico afinaba notas y cantos. Santo y flamenco, religión y música formaron un litúrgico pentagrama lleno de grafemas. La rebeldía religiosa hizo que se desgarraran las cuerdas del corazón, una onda cacofonía endógena que precipitó la epifanía de la pugna psicomática.

De noche, Este ígneo maremágnum interno displayaba impetuosamente las cuartillas blancas. A la sazón, la lava intestinal se derramaba textualmente en agua cristalina que no tardaba en enturbiarse de crujientes carátulas. En tal líquido se desahogan los arquetipos lorquianos y se abreva su zoosimbología de suerte que se pretenda saciar una avivada sed con salobres obras.

El *Libro de poemas* corrobora una enjundiosa materia psíquica entre sus entretejidos versos. Las juveniles composiciones se caracterizan por una diversificación temática de trasfondo declamatoriamente religioso. El toma y daca entre carne y alma ora se condensa y ora se estira entre encabalgamientos sofrenados y pausas versales de desbocado fuelle cristalino.

## **1.2. Psicobiocrítica del *Libro de poemas***

Para lorcanalizar a una obra poemática es menester canalizar al orbe poético del literato por sus inconscientes corrientes zoosimbológicas. Para ello, se ha de echar mano de la exegética escafandra. Tomar en cuenta el encauce biográfico, los meandros emblemáticos y las pausas afluentes para navegar hermenéuticamente por el lorquiano río de la grima.

Se transmigra a retazos, cual una golondrina bequeriana, alada psique lorquiana en un puñado de versos libidinosos. Se confunden sicobiocríticamente ficción poemática y realidad quimérica con viriles ecos de la mujer pubárquica. El pubescente yo del autor se incrusta férreamente en vivencias psicóticas y en siderales deseos que se distinguen por una inviabilidad de realización trágica.

Un ejemplo poético de lo que avanzamos es la teatral composición titulada *Los encuentros de un caracol aventurero*. “La importancia de este poema es esencial ya que, en sí, viene a sintetizar la atmósfera y tendencias generales de todo el libro [...] su nostalgia por la infancia perdida, su tristeza al darse cuenta de la imposibilidad de realizar sus sueños infantiles.”<sup>3</sup>

En este poema abundan rastros de psicocrítica sobre todo señales de una insana crisis religiosa. Ranas y hormigas conforman el agnóstico trasfondo. El himenóptero siega el mortuorio resultado de su visión “estelar” y la rana “ciega” desoye los mandamientos del Señor, dos adjetivos que encarnan la lorquiana “noche disfrazada de claro día oscuro”.

En cuanto a la vertiente psicobiográfica del poema, Newton constata que el gasterópodo de “Los encuentros de un caracol aventurero”, es “doble del hablante lírico en busca de una liberación de su existencia limitada.”<sup>4</sup> Dicho de otra forma, y pronunciada de manera espiral, la palabra “caracol” se enrosca helicoidalmente en el nombre de “Lorca”, cara loca del lenguaje.

Otro cariz psicobiográfico lo podemos encontrar en *Madrigal de verano*. En una de sus florecidas descripciones de la mujer perdida, y en otra de sus afiligranados dibujos concupiscentes, el granadino se infravalora quejumbrosamente. Con una serie de defectos físicos, reprocha una quijotesca figura tétrica o unos andares que se caracterizan por una innata torpeza: “¿No fue por mi figura entristecida? / (¡Oh mis torpes andares!) / ¿Te dio lástima acaso de mi vida / marchita de cantares?”<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Newton, C. *Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*. Op. cit., p. 159.

<sup>4</sup> Newton, C. *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op. cit., p. 30.

<sup>5</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 94.

Llama la atención el paréntesis de los “torpes andares”. Nuestro poeta arrastraba una ligera diferencia entre la pierna diestra y zurda. Esto menciona Paquito en *Federico y su mundo*. En el libro biográfico que escribe Francisco sobre su hermano Federico, el hermano menor recuerda, en un extracto de su libro, lo que se iba diciendo alrededor de ese asunto congénito:

Lo cierto es que ya de mayor tenía unos movimientos muy personales que como mejor podrían describirse es con las mismas palabras del poeta “¡oh mis torpes andares!” [...] Fue una sorpresa para toda la familia cuando, al entrar en edad militar, una medición médica [...] advirtió una diferencia milimétrica y apenas perceptible entre ambas piernas.<sup>6</sup>

El mismo poema, aparte de alusiones psicobiográficas, se apoya en otras psicocríticas. El madrigal se convierte en un mar de flores amargadas por la inaccesibilidad de la corola estelar. La mustia gitana segrega colores que saben a zarzamoras, simbolizando inconscientemente a la reverberación mujeril en el alma lorquiana. Superponiendo las palabras, su “boca ensangrentada” es como el “cielo del amor” de infernal intangibilidad, un amor-atada “estrella del dolor” que comporta sibilinamente sentimientos de un masoquismo magenta.

En su autumnal poema titulado *Madrigal* (1919), Lorca desbroza una hojarasca de recuerdos. Esta *otoñizada* composición “expresa lo que es un fragmento de la biografía sentimental del poeta”<sup>7</sup> por ser una vivificada sinopsis de amarillentas reminiscencias. La niña descrita despeja un olor que sabe a humus psicobiográfico a sabiendas que “el “tú” de tus manos me rozaron podría aludir a alguna experiencia de amor infantil.”<sup>8</sup>

Muchas composiciones libropoemáticas se distinguen por su carácter dialógico. El diálogo biográfico se adultera en conformidad con los impulsos yoicos que recrean desdibujadamente unas semblanzas heteróclitas. La materia síquica se diluye pegajosamente por los intersticios del “Él” que en rigor son puras recreaciones de un “Yo” despedazado.

---

<sup>6</sup> García Lorca, F. (1997): *Federico y su mundo (De Fuente Vaqueros a Madrid)*. Granada: Comares-Fundación García Lorca, p. 77.

<sup>7</sup> Gómez Martín, F. (2002): *Didáctica de la poesía en la educación secundaria*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, p. 25.

<sup>8</sup> Newton, C. *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op. cit., p. 22.



Psicocriticar a la *Balada interior* -un título asombrosamente psicoanalítico- es incurrir en personásticas paronomasias. La noche, pasivo protagonista dialogizante, simboliza cristalinamente a la yoicidad rota del poeta. Un alma imberbe que se descubre, que se desvela, y que “desnocturniza” al monjil de sus entrañas, al “roído de culebras” que lo dejaron en vilo pasando noches en vela.

Vale la pena resaltar palabras que se repiten en el poema tal un ritornelo, vocablos como: “noche”, “frío”, “lluvia”, “río” “sombra”, “caliente”, “cueva”. Ecos del “Cántico” sonaron cerca del *Guadalorca*. Un río triste, caudaloso, que lleva en sus vicisitudes Heráclito y Goliadkin. El mito personal se “baña” en desdobladas aguas internas de modo que:

La repetición del estribillo que figura entre paréntesis y es transformado en la segunda mitad del texto crea un desplazamiento de la voz lírica que se sitúa tanto del punto de vista de un yo de enunciación como del de la voz oscura e indeterminada de la “noche negra”, o bien de la voz anónima que repite un dicho popular e infantil.<sup>9</sup>

El paréntesis sintetiza paradójica y recurrentemente al turbio estado del alma, una yoicidad que esconde su nocturnidad entre las lapidarias estrofas de la canción añeja. La “noche negra” es tan enceguecedora que sublima un sudoroso amor oscuro latente en una encandilante obra de arte. Biográficamente hablando, es el momento del día en el cual el joven Lorca escribía más cuartillas y, por lo tanto, segregaba más tintada tiznadura.

Un paradigma de poderío psicobiocrítico es el poema “Prólogo”. Lorca contragolpea fuertemente con vocablos dignos de férreos clavos para guarecerse del repiqueteo del “martillo de los siglos”. En esta lucha contra el “Señor”, firma un pacto con el diablo. Entra en un acto de rebeldía en la cual la virulencia de la carne alcanza una pugnacidad psicomáquica sin precedentes en el *Libro de poemas*.

Contrariamente a lo que pasa con la simbología zoorreligiosa que enmascara a los sentimientos lorquianos, la yoicidad del poeta se enarbola y se encara desvergonzadamente con su superyoicidad. Esto no pasa en todas las composiciones sino en unas cuantas como

---

<sup>9</sup> Carandell, Z. Op. cit., p. 23.

la que estamos lorcanalizando. La diferencia consiste en un reprimido hartazgo que se infiltra en una especie de abreación. Esto permite, el espacio de una etílica locura poemática, traspasar momentáneamente a un coercitivo superyó, lo que engendra, después de la resaca, un desgarró de la consciente yoicidad.

En esta composición, la psicomauia se externaliza para tomar una pinta psicosomática. El corazón se pudre “como un membrillo” y el neocorazón lorquiano conlleva más matices mefistofélicos que místicos. Las desbocadas olas intestinas se desplazan súbitamente: comezón endógena, prurito insistente, rascamiento ineludible, calor subiente, cecedura maldiciente y ebullición blasfemante que se derrama sebáceamente bajo forma de preguntas contestadas por el ecoico frío del divino *horror vacui* (horror al vacío):

La luz se va apagando. / ¿Y el aceite divino? / Las olas agonizan. / [...] Dime, Señor / ¡Dios mío! / ¿No llega el dolor nuestro / a tus oídos? / ¿No han hecho las blasfemias / babeles sin ladrillos / para herirte, o te gustan / los gritos? / ¿Estás sordo? ¿Estás ciego? ¿O eres bizco de espíritu/ y ves el alma humana / con tonos invertidos?<sup>10</sup>

La “sicococcción” lorquiana toma tonos y colores anatematizadores. Hemos escogido un fragmento que, además de ser escrito sicosomáticamente en pleno pico veraniego, fue fraguado con incandescentes vocablos sicomáquicos. El material psicocrítico coadyuva a asentar un científico enfoque con tal de entender a las reprimidas pulsiones y las tórridas sensaciones desparramadas en esta composición.

La virulencia de los versos va creciendo en consonancia con la ignota ira que se encrespa en undívagos cuestionamientos: “luz”, “aceite”, “olas”, “dolor”, “oído”, “grito”, “sordo”, “ciego”, “bizco”. Se nota que el mito personal, tal como lo refrenda la última etapa psicobiográfica del método, es un “dolor” debido a deficiencias del alma después de haberse bañado en el lumínico “aceite de palabras”, como decía en su poema “Manantial”.

Es interesante seguir el proceso heresiarca desde sus primitivos impulsos hasta su expulsión hacia afuera. El llamativo apagón sobrevenido en el almarío lorquiano, después

---

<sup>10</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 143-144.

de haber sido el emporio de un beato misticismo, es el gozne entre “sebo” y “sombra” que se traduce en una *aceitosis* crónica, cuya vela intestinal se estanca agónicamente por falta de vientos divinos.

Vemos entonces al dogma que después de servirle a Lorca de adargue ya no le vale de escudo. En busca de un nuevo itinerario, otro credo, que en su fuero interno sabe que no atinará, el poeta se desahoga bombardeando con labia blasfematoria al bunkerizado Cielo. A partir de ello, la ígnea yoicidad del literato alza el tono para romper una superyoicidad glacial.

Palabras, rezos, ruegos, y odas no abrieron las compuertas del firmamento. Denuestos, anatemas, imprecaciones y blasfemos tampoco hicieron mover sus cimientos en un aluvión de desenladrillados “babeles”. Los continuos esfuerzos de “herir” al Señor quedaron en agua de borrajas, y, por lo tanto, se desencadenó otro alud de demenciales dicterios.

Los vocablos se hicieron vocingleros para que el grito retumbara como un estampido. En vano: duplicaron las cuitas lorquianas entre nocicepción y decepción y eso hizo que alcanzase, no a la bóveda celeste sino al nirvana de los nervios. El silencio estridente es un neurálgico neurotransmisor lorquiano toda vez que estimula iracundamente a los ensombrecidos puntos del ánimo.

De repente, se avecina la heterodoxa borrasca: los multicolores chillidos que el granadino vocífera se desvanecen en una sombría bocanada. El diagnóstico es lúgubrememente sensitivo: una sordoceguera apabullante y un estrabismo espiritual. El chequeo es digno de un noctívago agnóstico que esconde unos hialinos dolores en un molde de hurañas blasfemias.

“Prólogo” es el principio del fin, es un pulso herido por la locura del misticismo, es la corta carrera de un Lorca que cuelga el hábito. En rigor, no hay más estrábico espiritual que el joven literato, ofuscado sensitivamente por su *homoalgia* (dolor homoerótico) sentimental. La dificultad de cortar el superyoico cordón umbilical apaga los niveles senderos y enciende los psicobiográficos jardines de la infancia:

Hay en esta clase de poemas oración y blasfemia mezcladas, potenciándose mutuamente. La oración es todavía una última consecuencia de los hábitos familiares, de la educación recibida...Deja el tren de la fe para tomar el de otra –bien sabemos cuál- [...] la última oración católica de un niño nacido y criado en el seno de una familia andaluza. Esta oración, impía ya, es todavía un último telegrama urgente al Bien.<sup>11</sup>

Entendemos, pues, unas de las razones que explican la vigorosidad y la acerbidad de las palabras lorquianas, a saber, un sicológico acervo religioso amén de una bifurcación por los cierros de Belcebú. A pesar de una deslenguada juventud consciente, el sustrato dogmático seguirá trabando el trasfondo de sus obras de modo que anatemizar conlleva una temeridad visceral al Creador.

La consubstancialidad del elemento psicobiocrítico consiste en su inevitabilidad en el momento de emprender una labor lorcanalítica. A veces, la yoicidad poética puede llevar al lector a hacer una equivocada interpretación siempre y cuando no se tome en cuenta la otra cara de la moneda, en este caso, la yoicidad consciente que determina la poemática lectura en falsilla.

En “Los álamos de plata”, el poeta enrama su alma de místicos esquejes. Federico hurga en sus salicáceos adentramientos con tal de pergeñar una onírica realidad. La composición parece a un bosquejo de ensoñación donde el árbol-Lorca consigue conciliar carne y alma. Tal interpretación está fundamentada en el carácter idealístico y laudatorio del reprimido religioso que puebla todo el poema y en concreto el extracto siguiente:

¡Hay que dar el perfume / que encierran nuestras almas! / [...] / ¡Hay que abrirse del todo / frente a la noche negra / para que nos llenemos de rocío inmortal! / ¡Hay que acostar al cuerpo / dentro del alma inquieta! / Hay que cegar los ojos con luz del más allá. / Tenemos que asomarnos a la sombra del pecho, / y arrancar las estrellas que nos puso Satán. / Hay que ser como el árbol / que siempre está rezando.<sup>12</sup>

La declarada temática del sueño, o, en palabras freudianas, la “condensación” onírica se resume en “la ciencia del silencio frente al cielo estrellado”. El esperpentismo

---

<sup>11</sup> Umbral, F. Op. Cit., p. 62.

<sup>12</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 185-186.

ensoñástico consiste en esta simbología arborescente que se caracteriza por su brillante nocturnidad. Se manifiestan rasgos biográficos, concretamente psicomáquicos, corroborados por las desiderativas teselas del escrito.

Federico esboza un mosaico de vocablos *legañosos*: “noche”, “rocío”, “acostar”, “cegar los ojos”, “sombra”, “estrellas”. Los destellos nocturnos son el perfume del alma lorquiana: el religioso censor *diurnonírico* se desata en una ráfaga de clisés superyoicos reprimidos en el despertar, una somniloquia que sintetiza la idoneidad inconsciente. Es consabido que el poder de anhelar demasiadamente una cosa traspasa la realidad hacia el sueño. A partir de ello, se entiende el armisticio firmado entre carne y alma en un pacificado funcionamiento del aparato síquico.

Por añadidura, apuntemos la recurrencia estrófica consistente en una anafórica “hay que” cuya significación apuntala su desconcretización en un estado consciente. Se sabe que, en el caso de Lorca, la “noche negra” del alma es antagónica al divino “rocío inmortal”. El “cuerpo” es reacio a maridarse con el “alma”, máxime de un ilusorio “más allá” que se resume en un palpable más acá.

Este batiburrillo psicobiocrítico termina con una climaquiiana *scala paradisi* (escala espiritual) que permite al poeta “asomarse” y apagar a las “estrellas” satánicas. El pecado pectoral es el diablo hecho carne, unas titilantes pecas que maculan a la impoluta alma. Notamos que, en este poema, la yoicidad lorquiana se escinde en poética y consciente, o sea un “yo” que gustaría de sintonizar con el “superyó”:

The satanic starts are associated with parts of the poetic “I” that his conscious rejects [...] The speaker is afraid of feeling and seeing. He wants to sublimate his impulses and blind himself, fairly common reactions in societies that instill in the young the idea that “the flesh” is one of the enemies of the soul.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Sahuquillo, A. (2007): *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality*. McFarland: Jefferson, pp. 155-156. Trad personal: Las estrellas poéticas están asociadas con partes del “yo” poético que su consciente rechaza [...] El hablante tiene miedo de sentir y de ver. Quiere sublimar sus impulsos y cegar a sí mismo, reacciones bastante comunes en sociedades que inculcan al joven la idea de que “la carne” es uno de los enemigos del alma.

Entendemos, pues, que las satánicas “estrellas”, tal como todas las analizadas palabras, son una soñada yoicidad lírica (sueño superyoico) que choca diametralmente con la diurna yoicidad consciente. Esto es una de las resultantes de la realidad psicomáquica que fue el objeto de una represión pubescente que, al crecer según el criterio psicobiográfico, sigue su florecimiento internalizado bajo forma de un sueño típicamente segismundanal.

En el poema titulado “Mar”, se arma jerárquicamente la lucha aguerrida entre estados anímicos y estamentos míticos. Se marcan los territorios psicomáticos con tal de resaltar un psicocriticismo fructífero. El mar es maravilloso o amargo a tenor de las edulcoradas y placenteras pulsiones que provoca la victoria del “yo” sobre la tiranía superyoica.

La marejada religiosa abruma disneicamente a la pluma lorquiana. En el poema que estamos lorcanalizando, flota sicocríticamente una sarta de vocablos obsesivos. Celícolas palabras y otras pasiones ígneas, una psicomáquia que se exterioriza entre el azul bíblico y la luz mitológica: “mar”, “Lucifer”, “cielo”, “luz”, “Venus”, “Cristo”, “Pan”, “Eclesiastés”.

Además de las lógicas deducciones psicobiográficas inherentes a la ya estudiada rebeldía religiosa que vive el poeta y su conversión a la “fe” helénica, la composición se caracteriza por una horizontal motilidad sentimental. La primera estrofa sublimada por Lorca es una marítima interocepción o la sicoanalítica esquematización del consciente y del inconsciente en una superficie (consciente) y profundidad (inconsciente).

Antes de nada, tenemos que refrendar la ambigüedad de la lexía “mar”, símbolo ambivalente por su disparidad interpretativa. Se juega con el color azul para referirse al Firmamento mientras se alude al “Lucifer del azul”, reprimido sentido “luz-iferino” (Luz + fuego). Se trata entonces de una inconsciente “lúbrica tea” que hace del mar una rama donde se pueda prender el laurel de la ciencia, el árbol de Luzbel y de Grecia frente a la cerúlea intratabilidad del Eclesiastés (consciente): “Lucifer carried light (the memory of

God) to the depths of the sea (the unconscious) to make the sea ever restless (conscious) in its longing for God.”<sup>14</sup>

Las dogmáticas leyes se ahogan inconscientemente en un mefistofélico deseo de endiosamiento. La superyoicidad divina condena a la yoicidad venusina. El piélago castigado a perenne movimiento es el fuero interior, las anímicas aguas, la sombría motilidad que sufre estancadamente por buscarse una redentora válvula de escape. El poeta se lamenta al final por haberse desviado del celaje celeste.

Las fulminantes estrofas finales de “Ritmo de otoño” son un dechado de versos que denotan una sólida materia psicobiocrítica. Después de unas alusiones zoorreligiosas de águilas y gusanos, pasa de la simbología a la autobiografía, del “él” al “yo”. En uno de sus versos más francos y directos, Federico se desahoga lanzando un grito “azul” con ecoicas culpas celícolas:

Mi corazón ve su ideal lejano/ y pregunta: / “¡Dios mío!”/ Pero, Dios mío, ¿a  
quién? / ¿Quién es Dios mío? / [...] quiero lanzar mi grito, / sollozando de mí  
como el gusano / deplora su destino. / Pidiendo lo del hombre: Amor inmenso  
[...] Azul de corazones y de fuerza, / el azul de mi mismo, / que me ponga en  
las manos la gran llave / que fuerce al infinito. / Sin terror y sin miedo a la  
muerte, / [...] / Aunque me hiera el rayo como al árbol / [...] / Ahora tengo en  
la frente rosas blancas / y la copa rebosando vino.<sup>15</sup>

“Corazón”, “Dios”, “grito”, “destino”, “amor”, “azul”, “muerte”, “vino”, en esta superposición ascendente se psicocritica un corazón divino que finalmente rebosaba de vino. Hirvieron las aguas intestinas y la eucarística sangre acabó embriagando. El corazón lorquiano mareaba por el último cielo y Federico enterró definitivamente a su fe con siete llaves.

En el puñado de versos que forman las sobredichas estrofas, se resume, de dentro para fuera, la sibilina bilis que se anuda en el gznate lorquiano. El poeta quiere exteriorizar excatedra un “amor inmenso”, una yoicidad de nocturnidad azul eclipsada por

---

<sup>14</sup> Jean Craig, B. (1977): *Lorca's Poeta in New York: the fall into consciousness*. Kentucky: Servicio de publicaciones de la Universidad de Kentucky, p. 7. Trad personal: Lucifer llevó la luz (el recuerdo de Dios) a las profundidades del mar (el inconsciente) para hacer que el mar sea siempre inquieto (consciente) en su deseo de divinidad.

<sup>15</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 212-213.

la Luz superyoica, unos vampirescos vocablos que se ahuyentan en contacto con las albinas palabras divinas.

Raya la letra lorquiana entre cruzadas y truenos: la cavernosidad del chillido choca con la concavidad del cielo. En paremiológicas palabras, cuando el eco suena, caos lleva. El poeta quiere lavarse de su nihilismo fóbico, pero consonánticamente con sus desgarradas cuerdas vocales, sus vermiformes sentimientos no consiguen florecer en una aflautada falena fosforescente.

Para Federico, la nada es un estampido, una limonada tranquilidad. Hace del espacio léxico un lienzo de sensaciones versicoloras. Se pinta rubendariamente de azul; un zarcoscuro corazón romántico dotado de un rollizo “pararrayos”. La endógena zarcoscuridad contrasta simbólicamente con la impoluta claridad del Cielo. Lorca, en su poesía como en su teatro, busca por medio de la pluma, de la estilográfica y de su tinta desencallar a su *barcorazón* hundido en el “infinito” banco de arena.

En su óptica, no hay más redentora llave que la de singular desafiando al zarpazo del rayo celeste y de la muerte verdemar. Todas estas policromadas sensaciones psicomáquicas embravecen al chispeante ego lorquiano que, perdido por perdido el paraíso, ahoga sus penas en el rijoso vino tinto, puesto que:” la imagen que citamos cobra una fuerza simbólica excepcional, que traducida vagamente al plano real, diría: mi cuerpo está marcado por la tristeza de saberse sujeto a la muerte (“rosas blancas”) y disfruto solamente las pasiones mundanas (copa de vino).”<sup>16</sup>

El lorcanálisis permite de seguir, sondear, la singladura sicobiocrítica del escritor. Ya hemos visto en “Los encuentros de un caracol aventurero” el simbólico sustrato zoorreligioso, en “Prólogo” los amenguados rescoldos del credo y los arreciantes vientos luciferinos, y en “Ritmo de otoño” una decidida y gran pasión por la vida como la copa de un “vino”.

Todos estos codificados paradigmas y crípticos arquetipos subsumen la yerma libido que surca las libropoemáticas estrías. El “yo” poético que no difiere mucho del “yo”

---

<sup>16</sup> Jaroslaw Flys, M. (1955): *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, p. 157.



consciente se reivindica, saca pecho, sufre, llora, se arrepiente, se enamora, se cristianiza, se descatoaliza, causando unas turbulencias intestinas provocadas por el acongojante mareo superyoico.

En la última composición que cierra el poemario, la decisión parece tomada, el camino allanado, y el barco encauzado. “El macho cabrío” supone un paso paladino en cuanto a la asilvestrada vía emprendida: una vida sin lirios ni azahares pero llena de adelfas y de vides; un dédalo donde se encuentran epépticamente sátiros mordaces y placeres satánicos.

Todas las susodichas simbologías además de la zoorreligiosa emblemización se reúnen en este poema. Resalta sicobiocríticamente una sublimada potencia, un aborregado cristal sonoro, un artiodáctilo pulso y una arcádica simiente que se destilan por los cuatro costados de la composición. Lorca abogó por una helénica perístasis con tal de darle más κάθαρσις (catarsis) a sus aflautados sentimientos:

Vas por los campos / con tu manada / hecho un eunuco / ¡siendo un sultán! / Tu sed de sexo / nunca se apaga; / ¡bien aprendiste / del padre Pan! / [...] / ¡Oh ser de hondas leyendas santas, / de ascetas flacos y Satanás / con piedras negras y cruces toscas, / con fieras mansas y cuevas hondas / donde te vieron entre la sombra / soplar la llama / de lo sexual!<sup>17</sup>

“Eunuco”, “sed”, “sexo”, “se apaga”, “Pan”, “Satanás”, “fiera”, “sombra”, “llama”, la libido es ascendente. Se nos presenta un buco con una llamativa especificidad, la de chorrear concupiscencia; un emasculado Macho cabrío metido en un manto de mojjigatería; un enclaustrado cenobita de manso semblante que emboza una fiereza desangeladamente humana.

El rasgo psicobiográfico es flagrante: hay mucho Lorca en este Macho cabrío. Su carácter reservado de hondo recogimiento monacal desempeñó un papel fundamental en la neutralización sexual. Las libidinosas pulsiones, que produjeron en el seno del poeta un estancamiento de apagada fogosidad, tuvieron que entrar de manera sicobiológica en erupción, lo que se desparrama piroclásticamente en su obra.

---

<sup>17</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 220.

Las metáforas obsesivas reveladas por el examen psicocrítico aluden a una categorización dicotómica, una bifurcación simbólica que es rasgo tan pertinente del poeta granadino. Por una parte, palabras como “sexo”, “Pan”, “Satanás”, “fiera”, y “llama” atizan la aptitud lorquiana de exteriorizar su apetito lujurioso y desbocar exógenamente su hípica locura azul.

Por otra parte, vocablos como “eunuco”, “sed”, “se apaga” y “sombra” se refieren a esta inconsciente incapacidad de plasmación carnal que choca edípicamente con el reprimido legado infantil. La simbología zoorreligiosa permite al literato granadino desfogarse y sublimar una energía negativa, una pulsión perniciosa, convertir una hoja autumnal en una falena de oropel, en una pseudoalegría poética que es, en realidad, la lorcanalizada veracidad lacrimonal.

### **1.3. Lorcanálisis dramático: psicobiocrítica de *El maleficio de la mariposa***

No sería del todo exagerado recordar que un mismo síquico sebo, un parecido pábilo, conforma somáticamente teatro y poesía lorquiana. Tampoco sería del todo descabellado aludir a la idéntica savia intestinal que corroe a sus literarias alburas haciendo morfogenéticamente de la oruga libropoemática una maléfica mariposa.

El teatro del granadino es un teatro poético, un teatro donde se confunden diálogos y encabalgamientos, un teatro donde un personaje yoicamente lorquiano es otro que sale con máscaras del camerino. Estos empolvoramientos estéticos esconden unas acicaladas cicatrices irrestañables, unos pulimentados repulgos que parecen cauterizados, pero pululan inconscientemente por las bambalinas del verbo, y segregan un limonado amargor, un “alatrónico” teatro bajo la arena.

Lorcanalizar el pubescente teatro lorquiano no difiere tanto de su poesía: se resaltan las mismas pulsiones opalescentes y los idénticos resquemores acrescentes. La búsqueda de un estilo definitivo, de un equilibrio endógeno y de una asesegada sexualidad son elementos que imprimen el ritmo de una etapa convulsionada, llena de altibajos emocionales y de sensaciones dispares.

Psicobiocriticar a *El maleficio de la mariposa* supone, además de recorrer las estaciones personásticas del dramaturgo y de sus síquicos sedimentos, una reconstitución de su disgregado mito personal a través de temas y personajes. Es interesante escarbar en las diferentes metáforas obsesivas que se escancian simbólicamente en ánforas autobiográficas para atinar con el cinéreo sustrato consistente en la *lorcurianización* de la obra.

En el prólogo, el literato sintetiza simbólicamente a su propia concepción del drama. Hace del teatro un compendio de amor mortuorio: Cupido entrevera flecha y calavera y Venus seduce con su senda lastimera. Desde el principio se vislumbran chispas de inevitable tragicidad, un Eros que se encamina unívoca y satánicamente hacia el fúnebre reino de Tánatos.

Esta lúgubre cosmovisión amorosa es la cara de una internalizada concepción cuya cruz es de “lunar” inaccesibilidad. En otras palabras, el flujo y reflujo religioso que termina en maldiciente altamar atiza irrevocablemente una erótica devastación. Este lorquiano ciclón del ánimo prologa el maléfico paroxismo amatorio que a su vez prolonga el sentimiento trágico de la muerte.

La psicobiocrítica del introito es contundente y su primera oración resume lapidariamente a la “humilde” y al mismo tiempo “inquietante” corazón lorquiano. La imposibilidad del amor consiste en su desdeñosa altivez, la impracticabilidad de su superficie y la escabrosidad de su terreno lo que impide su escalabilidad como el “que quiere arañar la luna y se araña su corazón”.<sup>18</sup>

“Querer”, “arañar”, “luna”, “corazón”. A primera vista, la superposición léxica puede parecer inconexa, sin embargo, mediante el lorcanálisis y concretamente en su faceta zoorreligiosa, se tejen simbólicamente conexiones siderales. El “quiere” en la tercera persona es un yoico “quiero”, y eso, por la consabida carga sentimental que implica su “corazón” y sobre todo por las connotaciones típicamente lorquianas que suponen el arquetipo “luna”.

---

<sup>18</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., p. 139.

La luna es una telaraña, cuyo filamento es nido para serpenteados sentimientos. La paloma lorquiana se atrevió a endilgar un arañazo y terminó endosándose un trigueño zarpazo. Lorca representa al cristalino querer terráqueo. No obstante, su corazón, tal como su cara, se caracterizan por máculas lunares, por esas ganas de ascender en la vertiginosa escala espiritual.

Los peldaños que impone la normativa selénica son grávidos de muerte y oscura castidad. Psicobiográficamente hablando y por razones psicomáquicas, el poeta para de pedir la luna y prefiere bañarse en una tartárica luminosidad. El cielo duele cuando no se puede acariciar, entonces, toca pergeñar otros caminos, otras vías, menos celestes pero más anubarradas.

No alcanzada la luna, Lorca se busca otra que es tan verde. Aparte de su cerúlea simbología, de su referencia divina, se acuña la macabra imagen mortuoria, un arquetipo de infeliz desenlace, menguada edad y fraguada rijosidad. De este modo, se explican rasgos sicobiográficos y “rasguños” sicocríticos; un amor imposible (arañar la luna) y una muerte factible (se araña el corazón).

Resulta, por lo tanto, que la susodicha superposición de palabras allana una concatenación atajada hacia la inexorable muerte. La metáfora es atractiva, psicótica y obsesiva: el corazón rechazado, sombrío e indeciso se deja guiar por lumínicos rayos selénicos; pulsiones que pretenden llegar al séptimo cielo y “noctivagan” por el quinto infierno; una luna que imbuye plenipotenciariamente a Federico su mito personal, o sea, lúgubre luz y cruenta cruz.

Este cariz psicocrítico apela a otro psicobiográfico del prólogo: la influencia de Shakespeare. Ya hemos tratado la faceta somática o literaria y ahora toca indagar en la endógena. La versatilidad del amor es una convicción que comparten ambos literatos, un cruce de caminos en el cual se sigue a una senda y se sale en otra que se caracteriza por una disparidad sentimental.

Tomemos uno de los ejemplos de la pubescente obra poemática. En la juvenilia lorquiana podemos hallar unos amorosos rastros de lo que son las diferentes caras palimpsésticas del ingenioso aedo: “¡El demonio de Shakespeare / Qué ponzoña me ha

vertido en el alma! / ¡Casualidad temible es el amor! / Nos dormimos y una hada / Hace que al despertarnos adoremos / Al primero que pasa / [...] / todos vivimos en el bosque negro / Que Shakespeare se inventara.”<sup>19</sup>

La núbil yoicidad poética evoca sensitivamente un dolor embriagador. Se trata de un veneno luciferino que se inyecta aleatoriamente al alma y hace que el amado sea cualquier cosa según donde se pare la veleta del corazón. Ya se notan los vientos y soplos del cambio, como si fuera la postura shakesperiana un subterfugio para justificarse y continuar un camino propio.

La mariposa, entonces, es un sueño de maleficio veraniego en un “anochecer de otoño”. El dramaturgo inglés infunde una base argumental desarrollada y afiligranada a tenor de la intestina concepción del joven granadino. Lorca se arrima a la popularidad del literato para que pasen sumamente desapercibidos sus embozados sentimientos, haciendo del “dardo” de Shakespeare un literario contraveneno consistente en su duende:

En su intento por encontrar una argumentación literaria que le permita expresar su emoción, Lorca recurre a Shakespeare únicamente como pretexto para su reflexión [...] esta decisión permite a nuestro autor expresarse libremente en un teatro bajo la arena, donde su emoción pueda ser también la del público [...] la palabra se despoja de convencionalismos y, en consecuencia de referentes lógicos, encontrará nuestro autor esta nueva forma de expresar su emoción: su duende.<sup>20</sup>

El “prado verde” de *El maleficio* es tan parecido al “bosque negro” del *Sueño*. Psicobiocriticar a las diferentes palabras y oraciones es observar el yoico mariposeo lorquiano entre un florilegio de textos que se destacan por un sustrato de zoorreligiosidad simbólica. La obra que nos ocupa es un dechado de pulsiones líricas que se saldan con un estrepitoso fracaso libidinoso.

En la escena cuatro del acto primero, Lorca se luce con un madrigal lleno de lirismo. Curianito suelta las riendas de su imaginación y desemboza las sofrenadas penas del corazón. Entre la cordura cabal y la locura sentimental hay un unívoco camino de

---

<sup>19</sup> García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*. Op. cit., pp. 72-74.

<sup>20</sup> Trigueros-Ramos y López, L. (2013): *El público (de un drama de 5 actos) de Federico García Lorca*. Bloomington: Palibrio, p. 53.

soledad sepulcral: “Pues mis besos tienen la tibia dulzura / del fuego en que vive mi rara pasión, / y hasta que me lleven a la sepultura / latirá por ti este corazón.”<sup>21</sup>

Los ósculos lorquianos son oscuramente secos de humedad. Una fogosa fragancia crepita onduladamente por sus cavidades corazoniles. Estos huracanados sentimientos internos cavan sensaciones rectangulares cuyas sanguíneas cenizas no descansan en paz. En otras palabras, las cuerdas del corazón lorquiano son un des-atado laúd, un orbicular réquiem de sístole y “noctístole”, una *tristitiae rerum* (tristeza de las cosas) provocada por su “rara pasión”.

La franqueza lorquiana se esconde espesamente entre matorrales metafóricos, una simbología que le permite coger las de Villadiego, unos sentimientos albinos que desembocan en remansos crepusculares. Psicobiográficamente hablando, la “rara pasión” es “el reino sombrío del amor”, una pulsión que produce el sempiterno esplín del poeta y que se reitera recurrentemente en su obra:

Hoy siento sobre el pozo / profundo de mi pena / una herida en la sombra / que hace tiempo se abrió. / Hoy escucho un glorioso / repicar de azucenas, / ¡la campana y la forma / de mi *rara pasión!* (el subrayado es nuestro) / se perderá en la noche. / Mas ¡qué importa si sufro! / [...] / Tengo el alma mojada de cosas imposibles / que llueve sobre ella / mi vago corazón.<sup>22</sup>

El verso que estamos sicobiografiando es un tiznado tintineo de este poema juvenil. “pozo”, “sombra”, “repicar”, “campana”, “noche”, “imposible”, “llueve” son una retahíla de palabras oscuras que aluden a la funebridad del alma y las exequias del corazón. La fría y resbaladiza lluvia repiquetea sobre la ensombrecida techumbre corazonil en una sinfonía de achispados sufrimientos.

Notamos, implícitamente, que Lorca gusta de arar la mortuoria besana en cuanto brota su rara pasión. En *El maleficio* hay “sepulcro” y en el poema hay “campana”. Federico asocia la diafanidad del duelo a la cristalina sonoridad del badajo, un raro πάθος

---

<sup>21</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., p. 159.

<sup>22</sup> Martín, E. *Federico García Lorca: Antología comentada*. Vol I. Op. cit., pp. 68-69.

(pathos) que se va instalando, consuetudinariamente, con su liliáceo retintín y su acequiada agua embetunada.

La escena VIII del acto I es una escena capital y clave en el desarrollo de la obra. En ella, se abre, como un loto, todo el corazón de Curianito, se ensancha el capullo de la inspiración y penetran las policromadas fragancias de la falena. A pesar de los recurrentes avisos de la Nigromántica, el protagonista se encapricha y prefiere meterse entre el martillo del maleficio y el yunque del milagro amoroso.

Interesa sobremanera estudiar sicobiocríticamente la arriesgada decisión tomada por Curianito. Pero antes de eso, toca lorcanalizar a la respunteada madeja de palabras cuando la doctora del pueblo se refiere a sus sentimientos lepidópteros. Sobresalen unos vocablos de sortilegio, cautiverio, hechizo, maleficio mágico y ocelos hipnóticos que tienen la meta de espabilar al prendido cucaracho:

Curianito tu suerte / depende de las alas de esa gran mariposa. / No la mires con ansias, porque puedes perderte. / Te lo dice tu amiga, ya vieja y achacosa. / Este círculo mágico lo dice claramente. / Si de ella te enamoras, ¡ay de ti! morirás. / Caerá toda la noche sobre tu pobre frente. / La noche sin estrellas donde te perderás.<sup>23</sup>

Las inclementes palabras de la Nigromántica retumban como un rayo. Una ciclópea tarea espera a Curianito. El peligro viene de una léxica agrupación como “alas”, “mires”, “perderte”, “mágico”, “morirás”, “noche”, “frente”, “sin estrellas”. Exhala de esos vocablos una borrosa aura que encubre caliginosamente un futuro lleno de tempestades y de intemperies.

Maléficas alas sellan metoposcópicamente la suerte de Curianito. Lorca achaca el mal del bichito a un hado imperecedero e indeleble, un poder superior que hace que se distinga de los demás animalitos. El sino del héroe es un poco el destino lorquiano por esa rebelión tan inherente al granadino debido al inapagable brasero de la carne y su eterna disputa con el alma.

---

<sup>23</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., pp. 178-179.

Al trazar el círculo, la Nigromántica insiste sobre el globo ocular. La amenaza viene de ahí y no de las demás partes. Federico se focaliza mucho en la mirada y enfoca al ojo como cordón umbilical entre deseo y perdición. Cerrarlos significa alcanzar un remanso de paz espiritual, una válvula de escape carnal; es como la obra shakesperiana, o sea dormir, y al despertar inequívoco es el flechazo.

Esto en cuanto al lado psicobiográfico. Hablando del psicocrítico, la llama del amor es amargamente sostenida sobre una tea mortuoria. Mirar más de lo permitido es un obstáculo, un óbice cuyo franqueamiento conduce al oscuro óbito. La “noche” es un símbolo de cariz religioso y sexual; un cielo desprovisto de estrellas es un nítido panorama agnóstico, además de la musgosa “rara pasión” que indica una desnortada libido.

#### **1.4. Cuando Dña. Curiana no es tan distinta de Dña. Vicenta**

El lorcanálisis psicobiocrítico confirma unos rastros, sustancias y sustratos de *curianitina* en el organismo del dramaturgo. Se diagnostican simbólicas señales de nictofobia y necrofobia a través del tejido léxico enmarañado por el ortóptero que es, nada más y nada menos que, la pulsión emblematizada del poeta. Por añadidura, se corrobora un caso de edipismo infantil: “¿Quién será la que viene robando mi ventura / de alas estremecidas, blancas como el armiño? / Me volveré tristeza sobre la noche oscura / y llamaré mi madre como cuando era niño.”<sup>24</sup>

Vientos sombríos arrecian y desmelenan a los rubios pábilos. Curianito siente una ola de frío y su madre no está para remontarle la frazada. Sin alas ni candil, tristezas y aguas mil: tal parece la desventura del bichito. La noche oscura del alma y de la carne relampaguean incesantemente causando una tétrica inhibición sentimental y un anhelado retroceso a una zarca infancia de sol y celaje.

Anteriormente, tuvimos la oportunidad de referirnos a la relación tan estrecha que tuvieron madre e hijo. Doña Vicenta se responsabilizó de darle a Federico una arraigada educación católica cuando el padre se ocupaba de acrecentar sus haciendas. Se cartearon

---

<sup>24</sup> *Ibíd.* p. 179.



menudamente hasta cuando el joven poeta estaba en la residencia de los estudiantes, prueba de un duradero encariñamiento.

Este apego materno marca edípicamente la variopinta obra lorquiana. Las diferentes referencias al núbil paraíso perdido son policromadas de parterre maternal. No crecer es una rauda garantía de convivencia familiar, de una lúdica puerilidad, de un impoluto mundo lleno de alegrías y gorjeos, y por eso, y en una misiva mandada a su amigo Adriano del Valle le revela que “Mi tipo y mis versos dan la impresión de algo muy formidablemente pasional...y, sin embargo, en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre y muy escondido.”<sup>25</sup>

Crecer es resplandecer y la puericia es pura inocencia. A Federico le es difícil encararse a sus problemas. Muchos remordimientos acorralan al joven dramaturgo, y a partir de ello, su obra núbil es un espejo roto, su propia sombra hecha añicos entre prosaicas prosas y verídicos versos. Esto explica sus acuciantes ansias de *regressus ad uterum* (retorno hacia atrás) o en sicoanalíticas palabras :” El regreso a la infancia ad inferos de una infancia que es tenida por eróticamente irresponsable, será desde ahora una de las claves de este varón incapaz, capturado por la culpa, al que llamaremos a partir de ahora el “varón edípico.”<sup>26</sup>

Muchas epifanías del varón edípico se pueden constatar en nuestra obra. Es un concepto clave con tal de comprender los aguerridos sentimientos reprimidos del poeta. Alusiones a la madre abundan en varias composiciones de suerte que se considere como una sagrada protección, un cobijo donde se refugian y se guarecen sus emociones, miedos y grises tristezas.

Se psicobiografía una simbólica red interactiva en el momento de equiparar la estrechura de la relación filial entre Curianito y doña Curiana, Lorca y doña Vicenta. Es inequívoco denotar unas síquicas semblanzas entre ambas parejas sobre todo en cuanto a los rasgos sumamente afectivos, sobradamente desacostumbrados que revelan una madre dependencia emocional por parte del protagonista.

---

<sup>25</sup> García Posada, M. (1994): *Federico García Lorca*. Tomo VI. Madrid: Akal, p. 753.

<sup>26</sup> Marful, I. (1991): *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger, p. 54.

Siguiendo el mismo hilo, un ejemplo patente de lo dicho es la famosa escena del Alacrancito donde Curianito no para de solicitar a su madre por el menor temor. Esta frágil faceta recuerda a la del poeta, fileno y enteco. La madre, en contraposición, completa determinadamente esta tendencia asustadiza mediante un carácter desenvuelto y posesivo a pesar de todas las adversidades:

Doña Curiana es una matrona dominadora, envolvente, como otras madres que aparecen en la obra de Lorca, y es interesante constatar que, cuando Curianito se siente amenazado por el Alacrán, busca refugio en seguida al lado de su madre, sin tener en cuenta que doña Curiana es una anciana coja mal preparada para defenderse contra la embestida de un escorpión.<sup>27</sup>

A despecho de la cojera crónica que sufre la madre, su valentía es dotada de una férrea capacitación. Siempre en un plan psicobiocrítico, brilla por su ausencia la figura del padre. Curianito crece en un ambiente homogéneo en un prado de género femenino lo que explica muchas facetas sicobiológicas del personaje, máxime de su delicadeza y propensión al amaneramiento dado una mayoría de protagonistas femeninas en la obra.

Esto tiene una lógica explicación científica y sicobiográfica: es comúnmente consabido que el joven Federico tenía más relación con la madre que con el padre. Este último, estaba bastante ocupado en acaudalar una considerable fortuna y concentrado en acrecentar sus negocios crematísticos. Tal coyuntura explica una carencia comunicativa, con respecto a la del dramaturgo y su madre, sin que Lorca tenga un mínimo de problemas financieros.

Nuestro literato hubiera deseado un apoyo poético más que un puente pecuniario. Sabemos que su padre abogaba por una carrera de derecho, por un culto letrado no por un poetaastro. En una frase lapidaria que resumiría su vida, Federico García Rodríguez “salía de casa temprano y volvía por la noche; en cierta medida, era un padre ausente.”<sup>28</sup>

La descripción que hace Valdivieso del padre de Lorca es espectacularmente “prodrómica”. Se avecina, a partir del progenitor, una esterilidad sintomatológica dado que

---

<sup>27</sup> Gibson, I. (1985): “En torno al primer estreno de Lorca”. Op. cit., p. 69.

<sup>28</sup> Valdivieso Miquel, E. (1992): *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: Ediciones de la Torre, p. 159.

es una calcada semblanza de Juan en *Yerma*. Este rasgo marcó visceralmente al inconsciente del dramaturgo resurgiendo de una manera sublimada, una omnipresencia ausente que echa luz a la espectralidad del patriarcado en sus obras.

A partir de lo expuesto, podemos entender sicobiográficamente la inexistencia de un personaje llamado *Don Curiano*, o mejor dicho, su presencia está implícita etológicamente en la “dominadora” y virilizada Doña Curiana. El varón edípico aparece de un modo sibilino en el entramado textual explicando varios comportamientos y ademanes de Curianito.

Tomemos el caso de Silvia y su relación con el protagonista. El psicoanálisis freudiano hace hincapié en el edipo para elucidar tendencias y propensiones sexuales. Desde el principio de la obra, asistimos a un Curianito que está preocupado, cariacontecido, cabizbajo, por las nubes, in fine, indicadores de un personaje que ha tenido un modo de vida y que está sobre el punto de tomar una decisión fatídica, un punto de inflexión que lleva, del prado, hacia “el jardín de las posibilidades”.

Silvia se perfila como su perfecta media naranja; adinerada, atractiva, sincera, tímida y sobre todo enamorada. Menciona que Curianito sentía algo por ella lo que no perduró. El quid de la cuestión consiste en saber a qué viene ese cambio. Tomando en cuenta que la obra no revela detalladamente al Curianito *prefalénico* o antes del amoroso mariposeo, huelga echar mano del lorcanálisis y de la psicobiografía.

Ya hemos hablado de la estrechísima relación entre Doña Curiana y su hijo. A partir de ello, se superpone el fracasado idilio entre Silvia y Curianito. Freud dividió su teoría del edipo en positivo y negativo. Es de capital importancia recordar que, para el analista vienés, se busca en la futura esposa rasgos maternos. Dígase de otra manera: “Nous savons de reste, la psychanalyse l’a suffisamment répété, que tout fils d’homme cherche dans sa future compagne la mère qu’il a tendrement aimée.”<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ramond, M. (2004): *Masculinféminin ou le rêve littéraire de Garcia Lorca*. Paris: L’Harmattan, p. 60. Trad personal: Sabemos de sobra, el psicoanálisis lo ha repetido suficientemente, que cada hijo de hombre busca en su futura compañera la madre que ha querido tiernamente.

Dicho lo cual, podemos buscar puntos en común entre la joven enamorada y la madre del bichito. A tenor de sus diferentes descripciones en la obra y de las distintas etopeyas hechas en los capítulos de este trabajo, nos atrevemos a decir que Doña Curiana es mucha mujer con respecto a Silvia sea en rasgos típicamente físicos o hablando de características puramente morales.

Por consiguiente, Curianito lo probó: tuvo que relacionarse con Silvia y buscar a su lado “positivo”; intentó quererla, pero no consiguió amarla. La Curianita le recuerda desesperadamente que un día de esos le dijo “te quiero”. Sin embargo, fue una nítida declaración que se hizo agua pasada. Curianito inquiría a una Silvia *doñacurianizada*, y, cómo no la encontró, dejó de quererla.

El varón edípico volvió a hacer de las suyas y por eso hay mucho fracaso amoroso en Lorca. Curianito no consigue desprenderse del *imago materna* y esto hace que vea en cada contoneo mujeril una renquera corazonil. Este complejo se correlaciona con otro complejo monjil, el de la castración; una temida enucleación que provoca un miedo visceral hacia la fémina:

El complejo de castración, pues, guarda una relación indisoluble con el complejo de Edipo y en especial con su naturaleza prohibitiva y normativa. Si la transición no se produce, si el niño se rebasa el hiato, el dilema existencial que le obliga renunciar a la madre como *partenaire* y asumir el papel del padre sin transgredir su espacio [...] el complejo de Edipo vendrá a interferir sobre las relaciones futuras provocando un miedo a la mujer, en tanto *imago* materna, *imago* prohibida y una incapacidad para asumir el papel del padre.<sup>30</sup>

Esta soliviantada coyuntura se sincopa en una positividad edipiana, una imposibilitada abnegación materna y por lo tanto un Edipo invertido, no resuelto, no solventado. Esto explica la versatilidad sentimental de Curianito, sus repentinas lloreras, y su irrevocable decisión de dejar a un prado lleno de curianas por un cerúleo amor libre cual mariposas.

---

<sup>30</sup> Marful, I. (1990): “Apuntes para una psicocrítica del texto lorquiano: de la obra juvenil a las farsas”. En: *Lecturas del texto dramático*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, p. 47.

Corroborado el Edipo ya hablamos de la ausencia del padre de Curianito en la obra, del padre carnal y no del espiritual. Muchas alusiones al Padre Dios se destacan en el *Maleficio* dando la oportunidad de estudiarlas psicobiocríticamente. En un marco práctico de lorcanálisis textual, San Cucurucho es una cerulina continuación del terráqueo progenitor, un istmo entre el *sacer* (sacro) y el *pater* (padre).

Antes de nada, recordar uno de los postulados freudianos que sustentan que “Dios es la imagen del propio padre.”<sup>31</sup> Esto refrenda un psicobiografiado cariz lorquiano consistente en una unificada y monolítica visión divinamente paterna. Autoritarismo, rigurosidad, mano de hierro son palabras claves para entender una inconsciente pulsión reprimida del propio poeta hacia estos estamentos coercitivos.

La yoicidad madura del joven dramaturgo despierta genuinamente entre los superyoicos roídos religiosos. Esta superyoicidad se sublima, entre otros personajes, en una de las protagonistas de la obra: Curianita Santa. Esta última se encarga de representar un piadoso fracaso anhelado, unas cauterizadas Escrituras indelebles, unos católicos obstáculos insuperados.

Un psicocrítico examen de sus oraciones y versos demostraría una tremebunda devoción. Conocedora del *quinto evangelio*, no sale de un litúrgico léxico con vocablos como: “Gran Cucaracho”, “demonio”, “fuego”, “orar”, “misericordia”, “reino”. Vemos entonces que se exalta la grandeza del Señor de las cucarachas con una bíblica manera bipolar: orar lleva al reino de la misericordia y su contrario al fuego y al demonio.

La metáfora obsesiva es corroborada por la psicobiografía del autor. Ahora, parafraseemos al libro sagrado de las cucarachas y lorcanalicemos lo que reza el credo ortóptero: “Meditad con la hierba que nace vuestras vidas / y sufrid en vosotras los defectos extraños. / [...] / Que habéis de ser la tierra y habéis de ser el agua, / pétalo en los rosales y corteza en el árbol. / [...] / Sufrid sobre vosotras las heridas extrañas, / los dolores ajenos.”<sup>32</sup> Este puñado de versos es una zoorreligiosa muestra de arte poligráfico. Con un estilo seudotestamentario, de estoicas exhortaciones y de concisos consejos, Lorca

---

<sup>31</sup> Juan del Col, J. Op. cit., p. 67.

<sup>32</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., pp. 182-183.

dictamina sobre las Escrituras y se encumbra con palabras divinas en tercera persona cuya yoicidad es sicocríticamente lorquiana.

“Hierba”, “vida”, “sufrid”, “defectos extraños”, “tierra”, “agua”, “heridas extrañas”, “dolores ajenos”. Después de nacer toca sufrir y al final convertirse en cieno y ríos, unos lorquianos toques manriqueños. Es también ley celícola que las iridáceas no dieran nardos ni los apocináceos al jazmín. Ambas normativas forman a monomaníacos tópicos lorquianos similares al quevedesco “muriendo naces y viviendo mueres”.

Es llamativo, al fin y al cabo, que Lorca utilice, en tres versos (versículos) a un mismo campo lexical. Se resaltan “defectos extraños”, “heridas extrañas” y “dolores ajenos”. Bajo un enfoque puramente psicobiocrítico, Lorca sublima un conflicto interno (*tempus fugit*, ortodoxa heterosexualidad, un Padre inexpugnable) en un quinto evangelio que se caracteriza por una pugnacidad entre yoicidad lorquiana y superyoicidad paterna.

Se llame como se llame, utilice el dramaturgo los tropos que utilice, se simbolice, animal y religiosamente, como se simbolice, su pesar autumnal es de arraigada “peonía abriñena” que no para de abrirse en un apasionado capullo a florado. La culpa es del Padre Dios y de un irresuelto Edipo espinoso que emite negativas pulsiones de rebeldía con tal de “aniquilar” (anihilar) al Creador:

Para S. Freud y la mayor parte de los psicoanalistas, la creencia en un Dios Padre es fruto de la irresolución del complejo de Edipo. Una proyección de la pequeñez e inseguridad del hijo frente a la fuerza y el poder del padre. Por eso es necesario “matar” al padre para que el hijo crezca y madure.<sup>33</sup>

En este sentido tanatoteológico, Curianito se transforma simbólicamente en un nietzscheano *übermensch* (Superhombre), cosa que se corrobora en los últimos fragmentos de la obra. Esto nos permite decir que si Curianita Santa personifica la superyoicidad, Curianito el nene emblematisa a la yoicidad, una yoicidad noctívaga y errabunda por las sombras de un cielo inhóspito e inhabitado.

---

<sup>33</sup> Flecha, J. R. (1982): “Creo en Dios Padre Todopoderoso”. En: *El credo. Reflexiones sobre la fórmula de fe del pueblo cristiano*. Madrid: Editorial Cristiandad, p. 35.

Nuestro protagonista es un adepto del “curianocentrismo”, sus palabras denotan veleidad, perdición, desconcierto, incertidumbre y ofuscación. El amoroso hilo hacia la falena es cortado recurrentemente haciendo con sus cabos sueltos un camino mortuorio. Desnortado sentimentalmente y extraviado espiritualmente, Curianito se siente atormentado en un atolladero de sensaciones existencialistas.

Abrumado por sus pulsiones libidinosas y por sus reticencias religiosas, Curianito penetra en un desfondado abismo sombrío. Sus últimas voluntades son de una lírica inconmensurabilidad; son borrosas descripciones y desdibujadas sensaciones de un agonizante. Pigmenta lexicalmente la apagada luz negra del túnel, amontonadas preguntas que se extinguen en un electrocardiograma de monótonos puntos suspensivos.

Psicocriticar al soliloquio hamletiano hecho por Curianito hace previsible su canto del cisne supuesto que chorrea mucha tristeza por el reiterado cuello preguntón. Aparece de repente una retahíla de respuestas simbólicamente engastadas entre los acongojantes cuestionamientos.

Lorcanalicemos las lumínicas palabras de Curianito antes de su relampagueante óbito: “luz”, “quemar”, “Amapola”, “rocío”, “agua fresca”, “sombra”, “tiniebla”, “noche”, “estrellas”, “amor”, “ojos”, “manos”. No más con estos sintagmas, deducimos contrastes y altibajos de la vida del bichito, una vida resumida en un camino con candil en-calado y fuente encegueda que brota de un corazón amordazado.

La dualidad del varón edípico y del padre castrador es codificable. La luz de Curianito es una luz estéril, de una calorífuga incandescencia por tiznar pecaminosamente al Azul. Tocar al agua clara es enturbiarla sombríamente por el interdicto superyoico que intercede a las pulsiones impuras, una linfa cristalina que tornasola reflejos llenos de boira y tinieblas.

Las estrellas son los ojos del cielo. Estos afilados astros se clavan como alfanjes en el corazón de Curianito. Además de globos oculares, el firmamento obra con manos de acero, unas manos que le zurcen al protagonista indeseables remiendos iridáceos en vez de un liliáceo inconsútil. El hijo de Doña Curiana no para de vociferar roncamente un

anafórico “quién” causante de sus zarcas locuras, un mito personal que reúne rebeldía celeste y libido azul simbolizadas por un etimológico y platónico *οὐρανός*<sup>34</sup>.

Esto nos induce pensar, a través de lo expuesto, que Curianito y Lorca son unidos por un sino saturnino, llevan el mismo anillo azul uránico y la misma negrura de un *Cronos devorando a su hijo*. Con tal de dar validez a esta tesis toca resaltar elementos en común entre el protagonista y su creador en un examen psicobiocrítico que revelaría un “alorcado” Curianito.

En la obra, el triste bichito desempeña el oficio de poeta tal como Lorca. Los versos que metrifica son un mixtiferi de musicalizado silencio, maculadas rosas y de dolorosa azucena cristalina. Se nota que idénticas cosas preocupan a Curianito que a nuestro dramaturgo, sobre todo en cuanto a los diferentes conflictos intestinos que tienen ambos, pugnas de credo y libido.

Por añadidura, y lorcanalíticamente hablando, la obra arracima al poeta granadino y al maleficiado Curianito con un tallo espinosamente floral. Federico utiliza, además de la tratada zoosimbología, una serie de *antosímbolos* (del griego *άνθος* “flor”) vectores de exógenos pétalos textuales que encierran en su capullo lexical una reprimida simiente, infértil semilla regada con ruegos fáusticos.

Esta simbología floral se manifiesta en la acotación de la tercera escena del primer acto cuando Lorca hace su pintoresca etopeya y prosopografía de Curianito. Lo describe como un “muchachito”, con antenas de sardónice, que está esperando un fatídico acontecimiento, una curva imperdible que cambiará su vida monótona llena de inaprensibles rosas a otra allanada palinológicamente de “azucenas”.

Una de las flores menos regadas y más entreabiertas de la obra lorquiana es el lirio blanco. *Homofrodita*, es una planta que descuella por su beldad de azabache y por su androceo inepto a la gametogénesis. Sus cálidos pétalos de nieve se sujetan a inefables sépalos verdinosos mientras que su prolongado pedículo inocula vascularmente salobre savia a aparentada inflorescencia textual.

---

<sup>34</sup> “Cielo, firmamento.” Vox: diccionario manual griego-español. Op. cit., p. 439.



Nos referimos por lo tanto a un florero corazonil de retoñado semblante primaveral y de unas fitopatológicas raíces que desarrollan gradualmente un grave *pythium ultimum*<sup>35</sup>. Esta antosimbología lorquiana se puede sintetizar sicoanalíticamente en el freudiano aparato psíquico de modo que la azucena representa a la yoicidad del dramaturgo, los pétalos a su superyó y las raíces a su ello.

Dicho esto, y para entender mejor cómo el lirio blanco azuza a Federico, es menester aludir a una larga misiva que data de 1918 en la cual se dirige a su amigo sevillano, Adriano del Valle. En esta carta, el dramaturgo granadino se acalora líricamente en una cristalina epístola de fuego. Los tiros sentimentales iban por los cuatro costados, y de la izquierda llaga del poeta aguza una verlainiana vara de San José:

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón [...] Por lira tengo a mi piano y, en vez de tinta, sudor de anhelo, polen amarillo de mi azucena interior y de mi gran amor.<sup>36</sup>

Vemos, al fin y a la postre, que la psicobiocrítica lo pone paladino: Curianito es Lorca y Lorca es Curianito; el polen amarillo que está en las cuartillas del libro está en las caliciformes entrañas del bardo. El camino de lirios blancos que allana el dramaturgo a su personaje es espinosamente abrupto, tortuoso y trágico donde risueñas rosas rojas esconden su melancólica fragosidad.

El lenguaje de las flores permite a Federico de ornamentar sin comentar, o sea, adornar con nardo nocturno. Curianito es una de las carátulas lorquianas de carácter alambicado: una cara literaria alegre, atildada cual una amapola encarnada cuyo capullo lleva el varón edípico. Una cruz psicobiográfica y fisiológica, una vara de San José reacia al riego cuya teca encierra un amarillo congoja, de cromo o un polen de Padre coercitivo:

---

<sup>35</sup> En fitopatología, enfermedad de índole raigal que “produce la putrefacción de las raíces con manchas marrones claras. Cuando el ataque es leve tiene lugar un retraso en el crecimiento, pero cuando es grave se ve infectada toda la planta.” <http://articulos.infojardin.com/bulbosas/azucena-lillium.htm> [Fecha de consulta: 3/11/2015]

<sup>36</sup> García Lorca, F. (1997): *Epistolario completo*. Edición de Andrew Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, pp. 47-50.

Todo parece indicar una escisión entre el ser interior –azucena emblemática de Lorca y Curianito, en ambos casos “imposible de regar” – y el ser exterior – “rosa muy encarnada” que Lorca aparenta ser, “amapola roja” que Curianito “quisiera ser”-, conflicto en el que media Verlaine como confluencia, en el planto real, de las dos líneas de fuerza, la pasión heteroerótica -engastada en su rojo floral- y una pasión presuntamente homoerótica [...] -aquí en su blanco emblemático-.<sup>37</sup>

La antosimbología se pone de una claridad meridiana; por un lado una ataviada y enflorada rosa heterosexual que Lorca enrosca dentro de sus personajes femeninos. Por otro lado, una azucena homosexual que se deshoja marcesciblemente en su fuero interior y en las vicisitudes de sus personajes masculinos lo que hace la ambigüedad genérica de los protagonistas y el exangüe parto del engendrador.

## 2. Eclampsia lorquiana

“Yerma soy yo”.<sup>38</sup> Con estas palabras se puede reformular una declaración de la Argentinita a un crítico teatral justito después de finalizar el estreno de la tragedia lorquiana. En pocos vocablos, se compendian autobiográficamente obra senil y juvenil. El último drama de Federico es el apogeo de una pulsión infértil, de un gameto gangrenado y de una simiente sin oviductos que ya pululaban por sus producciones más tempranas.

Federico es infecundo, Yerma es infecunda, entonces, Federico es Yerma. Pese a ser escritor facundo, su cintura nunca hará de cuna, pero su escritura será una sempiterna partitura de una eclámptica parturienta. *Yerma* es el engendro de Lorca, un niño que nació para morir, un neonato hecho mortinato. La obra juvenil, en nuestro caso el *Libro de poemas* y *El maleficio*, son cigoto y embrión de una imaginaria preñez ansiada por el autor granadino.

---

<sup>37</sup> Marful, I. *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Op. cit., p. 52.

<sup>38</sup> Encarnación López Júlvez, más conocida por su nombre artístico “la argentinita”, fue una bailarina que colaboró en el teatro lorquiano. Amiga del dramaturgo, no se perdió el estreno de la obra en el Teatro Español de Madrid en 1934. Terminada la representación, declaraba lo siguiente: “La obra es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría en este mundo es quedar embarazado y parir [...] Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz un niño o una niña [...] Yo creo que lo que más le gustaría sería un niño [...] Yerma es Federico, la tragedia de Federico.” Martín, E. (2013): *El 5º evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, p. 360.

Interesa sobremanera ahondar en este sentido sicobiológico en aras de echar luz a la parte (parto) literaria. Es menester remontar las rotas aguas para comprender a la arquitectura gestacional del poeta. Huelga entender la verdinosa linfa que discurre por las venas del literato con tal de comprender al *ofelianismo* y sonambulismo macabros que anegan a las criaturas lorquianas.

En la primípara obra de Federico, a saber, *Impresiones y paisajes*, podemos atinar con una de las primeras fijaciones del escritor. En una de sus descripciones a un mesón castellano, le llama sicóticamente la atención una “mujeruca embarazada”. El diagnóstico es directo, diáfano y nuncio de deceso, la grávida dama es inexorable augurio de un globo ventral desinflado:

“Era una mujeruca embarazada (...) que tenía ese aire cansado que poseen en sus ojos y en sus movimientos los que ven a la muerte o la presienten muy cerca”. La presencia simultánea en esta mujer, encinta de la vida y de la muerte, fascina de tal modo al autor que no puede por menos de comentar, a renglón seguido: “Indudablemente, aquella mujeruca era la figura más interesante del mesón.”<sup>39</sup>

La descrita posadera, además de la protagonista Esther en *Cristo* conforman la prehistoria de Yerma. El cielo preñado de estrellas clava al aedo estériles alfanjes de luz, y los personajes lorquianos nacen con cauterizadas cicatrices que simbolizan una disposición de fenecer a quemarropa. Esta eléctrica chiribita que cortocircuita al desenlace feliz provoca sombríamente la fulminante muerte del héroe y una afianzada, luego definitiva, infertilidad del poeta, definición conceptual de lo que denominamos “eclampsia”.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Martín, E. *Federico García Lorca: Antología comentada*. Vol I. Op. cit., p. 45. En este sentido, otro manifiesto religiosamente ecláptico podemos encontrar en un texto juvenil titulado “Mi pueblo”. Lorca cuenta que “había una imagen de la Virgen de las Paridas con el Niño Jesús, “carcomida por la humedad y cargada de exvotos y medallas”. Los lugareños tenían mucha fe en su bondad, “y cuando alguna mujer está santificada por el peso augusto de una vida futura, va y reza delante de la estatua para que aquella vida salga a la luz sin llevársela a la eternidad.” Gibson, I. (2009): *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, p. 49.

<sup>40</sup> El término “eclampsia” fue escogido por el lado sicobiológico de la investigación. Además de la susodicha definición que brindamos del vocablo tengamos en cuenta su vertiente metafórica. Como descripción médica es: “un padecimiento ocasionado por el embarazo y se encuentra entre las causas principales de muerte materna y contribuye de manera importante a la mortalidad perinatal.”

<https://es.wikipedia.org/wiki/Eclampsia> [Fecha de consulta: 18/11/2015]

Aplicando alegóricamente lo mencionado, Lorca es gestante de su personaje principal que termina perinatalmente muerto al final de la obra, en nuestro caso en *El maleficio*. En cuanto al *Libro de poemas*, nos referimos a una muerte sentimental, emocional, in fine, a la extinción progresiva de la llama de la heterosexualidad en Federico.

Del griego *έκλαμψις* que significa “resplandor”, la eclampsia relampaguea al protagonista engendrado y estigmatiza terminantemente al engendrador. Esta noción es para el lorcanálisis lo que el Edipo es para el psicoanálisis, es decir, un arquetipo basilar y clave que une, vital y mortuoriamente y cual un cordón umbilical, el protagonista a los sentimientos del literato.

Cierto que Federico no dará hijos pero versos sí que dará. La faceta eclámptica está, entonces, caracterizada por una ligazón sicobiocrítica ya que revela de modo descodificado las razones de una ineluctable muerte y de una azucena que exhala paulatinamente su fragancia blanquecina. La eclampsia es una resultante de una primeriza ambientación y de una posterior educación del niño funderino.

Para entender a la eclámptica (pro)creación de los protagonistas lorquianos queremos dejar constancia que es menester asimilar, de antemano, al “distócico” nacimiento del propio poeta. Las peripecias psicobiográficas coadyuvan a comprender al *modus vivendi* del granadino, su entorno parto y perinatal, y eso es consustancial, a tenor de la teoría freudiana, con tal de fundamentar su proceso escriturístico.

Ya hemos hablado anteriormente de algunos rasgos psicobiográficos del dramaturgo sobre todo relativos a sus padres y no en correlación con el recién nacido.<sup>41</sup> No obstante, saquemos a colación una información muy significativa y poco conocida, un dato que se subsume al inconsciente reprimido y formador de la futura personalidad de Federico: hablamos de Matilde o de la muerta madre de Lorca.

El padre se había casado con Matilde Palacios antes de desposarse con Vicenta. Su primera esposa murió cuatro años antes que naciera nuestro dramaturgo. A despecho de no conocerla, Lorca aludió en unos textos juveniles a su imposible madre sabiendo que nació

---

<sup>41</sup> El nacimiento de nuestro literato dejó secuelas: “Al nacer Federico, doña Vicenta se pone enferma, lo que hace que no se encargue de su hijo y lo ponga en manos de una nodriza que ni siquiera vive en casa de los García Lorca. Pero Doña Vicenta no solo no amamantó ni atendió a Federico, sino a ninguno de los siguientes hijos [...] y después del nacimiento de Isabel tuvo la madre que permanecer mucho tiempo ingresada por una depresión *postpartum* o una psicosis puerperal [...] En síntesis Federico fue criado fuera de su hogar, sin el contacto con sus padres (madre enferma, padre ocupado en su trabajo).” López Alonso, A. (2002): *La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma*. Madrid: Algaba, p. 66. Estos dolorosos acontecimientos echan más luz a la eclampsia lorquiana a sabiendas que fueron materia inconsciente que pasaron a ser comprobada abre acción en la futura literatura del granadino. Un ejemplo es el poema titulado “Épitafo a un pájaro” donde recuerda la muerte de su hermano Luis a los dos años de nacer. *Ibíd.* p. 67.

en una casa afiligranada por sus retratos. Matilde se convirtió en una obsesión y un eslabón más a la simbólica cadena ecláptica:

Lorca est né et a passé toute sa petite enfance dans la maison de l'autre femme, celle qui eût pu être sa mère, mais qui était morte sans avoir d'enfant. Du propre aveu du poète, cette filiation fantasmagorique tourna à l'obsession, alimentée par une réalité très prégnante: l'espace matriciel de la maison, ventre symbolique de Matilde où le petit enfant s'alimentait, dormait, rêvait, jouait, vivait.<sup>42</sup>

La “filiación fantasmagórica” se impregna del ecláptico vientre-casa de Matilde. La agenesia de la madre muerta renace palingenésicamente en doña Vicenta como una obsesión oscura. Para Lorca, Ella, junto a su hermano Luis y su convulso nacimiento, son un empañado trasfondo que resplandece psicocrítica y zoorreligiosamente en sus obras juveniles a partir de estas pulsiones psicobiográficas.

## 2.1. Hacia una zoorreligiosa androfanía de la mujer pubárquica

Ahora bien. Acabamos de ver a las diferentes manifestaciones eclápticas en conformidad con el enfoque sicobiográfico. A continuación, nos focalizamos en la manera con la cual nuestro poeta introdujo su simbólica eclampsia dentro del *Libro de poemas*, dejando a la ecláptica faceta de *El maleficio* para más tarde. Se trata de sicocriticar a esta obra primeriza y resaltar a los factores que influyen en su esterilidad sentimental alegorizada por diferentes zoografías.

En el poema “Manantial”, Lorca destila un río de amargura que serpentea por los cuatro costados de la composición. En este grave paisaje *quinticorde*, viene el ruiseñor a agregar su nota átona, negros trinos y ocaso arpegiado: “” ¡Sé ruiseñor!” dice una voz perdida / en la muerte distancia. / Y un torrente de cálidos luceros / brotó del seno que la noche guarda.”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Ramond, M. (1999) : *La question de l'Autre dans Federico García Lorca*. Paris : L'Harmattan, p. 74. Trad personal: Lorca nació y pasó toda su infancia en casa de la otra mujer, la de la que pudo ser su madre, pero que murió sin tener hijos. Por confesión propia del poeta, esta filiación fantasmagórica se convierte en confesión, alimentada por una realidad muy pregnante: el espacio matricial de la casa, vientre simbólico de Matilde donde el niño se alimentaba, dormía, soñaba, jugaba y vivía.

<sup>43</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 195.

En estos versos, los eclámpticos jipíos lorquianos se confunden zoosemióticamente con los ensombrecidos píos del pájaro. La muerte lo impide, estando en la vuelta de la esquina mientras que el tenebroso cielo frunce sus enrojecidos ceños cejijuntos en señal de imposibilitado sueño ya que: “él canto cristalino del ruiseñor se vuelve la metáfora de las letras de amor oscuro. Entender a las aguas, en el caso del sujeto-ruiseñor, equivale no ya a descifrar las ondas sino a actuar el oscuro fluir del manantial.”<sup>44</sup>

Se corrobora, pero esta vez de manera más directa, el maculado canto del pájaro. En “aire nocturno”, la rítmica es acompañada, parsimoniosa y ceremoniosa, menos filarmónica y más salífera. La abetunada brisa enjaula al pajarillo y en vez de entonar níveos gorjeos, su gola se licua en solferinos gayados: “Si te vas muy lejos / mi pájaro llora/ y la verde viña / no dará su vino.”<sup>45</sup>

La pajarera zooemblemización captura a la alicorta lágrima de una manera iconoclasta. La lejanía del amado equivale a un enmudecimiento de la flauta paseriforme, una metáfora tan característica del repertorio lorquiano. La degollada voz del ave canora representa al roto gáznate del poeta a sabiendas que “the weeping bird can supply the statutory phallic symbol.”<sup>46</sup>

Esta zoomorfa representación fálica es una paladina prueba de un reprimido deseo sublimado bajo forma de rimas aligeras. Esta eclámptica sensación frustra al joven literato con lo cual inoculara negativas pulsiones a una anhelada fogosidad animal. Un ejemplo clásico de lo que estamos avanzando es la conspicua simbología del caballo que se cita en el *Libro de poemas*.

En el poema “Madrigal” (1920), Lorca metrifica su disparidad sentimental con unas estrofas acibaradas. Un añorado pasado que no cesa de despuntar, un doloroso presente que no cesa en taladrar y otro presente con valor de futuro que no para de desilusionar. Sin

---

<sup>44</sup> Ramond, M. (1988): “Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)”. En: *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Op. cit., p. 127.

<sup>45</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 215.

<sup>46</sup> Walters, G. (2002): *The Cambridge introduction to spanish poetry*. Cambridge: Publicaciones de la Universidad de Cambridge, p. 31. Trad personal: El pájaro que llora puede suplir al estatuario símbolo fálico. El psicoanálisis avala tal interpretación: “Tal diferencia, sin embargo, no altera la exégesis psicoanalítica, por cuanto pájaros, animales y peces son símbolos fálicos.” Carvalho Neto, P. (1968): *Folklore y psicoanálisis*. México: Mortiz, p. 215.

embargo, Federico lo toma con resignación y eso se nota cuando dice: "Ahora a maestro grave / a la alta escuela, / a mi amor y a mis sueños / (caballitos sin ojos). / Y el fondo es un campo de nieve."<sup>47</sup>

En este fragmento final, nuestro poeta contrasta forma y fondo; somáticamente cree encarrilar sueños y amoríos y mientras que síquicamente presiente tropiezos por ceguera blanca. La hípica zoosimbología es alegórica charnela entre sol y nieve, entre luz y sombra, entre fogosidad y frigidez. Lorca se enceguece entre enrejados paréntesis para contemplar y desafiar a la nívea esfinge sofocleana, un Edipo que finalmente enuclea sus globos oculares por una inefable llama que no prende en llanos albugíneos:

Pero por el momento él se siente preso en la desesperada contemplación de su propia frustración y esterilidad; la imagen de los "caballitos sin ojos" retrotrae a la de Edipo cegándose a sí mismo a causa de su inconfesable amor, al mismo tiempo prefigura "el caballo con puñal en el ojo" de *Bodas de sangre*.<sup>48</sup>

Esta eclampsia que sofrena la volvemos a encontrar en otro perisodáctilo pero esta vez se trata de un caballo mitológico. En "Madrigal de verano", Federico hace de sus sentimientos un oscuro firmamento amoroso cuya estrella más titilante es un astro doloroso. Este alado lucero blanco de "mirar sombrío" es descrito yocicamente por el poeta como: "Mi pegaso andaluz está cautivo / de tus ojos abiertos; / volará desolado y pensativo/ cuando los vea muertos."<sup>49</sup>

El pegaseo cautiverio es desprovisto de connotaciones mitológicas por el "mi" autobiográfico y por la falta de mayúscula evocando al animal alígero. Se trata entonces de una descripción inherente al literato, ligada a su esencia, en fin, hablamos de un alicorto *Lorcaballo* andaluz que no "despega" so capa de "la terrible simiente" en el corazón del chopo pocho:

El uso de la minúscula y el adjetivo "andaluz" demuestran que el poeta no se refiere ya al particular y concreto caballo de las Musas sino a lo esencial y genérico del mismo, con cuya naturaleza él se identifica [...] La referencia en "Chopo muerto" no ofrece dificultad alguna de interpretación: En tu cuerpo guardabas / las lavas / de tu pasión, / y en tu corazón, el semen sin futuro de

---

<sup>47</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 132.

<sup>48</sup> Johnston, D. (2004): *Federico García Lorca*. Madrid: Jaguar, p. 37.

<sup>49</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 94.

Pegaso [...] Sabemos que el chocho maestro de la brisa es para Lorca un símbolo de la poesía, con el cual él mismo se identifica.<sup>50</sup>

A partir de lo que acabamos de citar, y según los diferentes animales analizados, apuntalamos lo mentado en el apartado teórico y práctico en cuanto a un Lorca escondido, enmascarado por una zoosimbología que le permite sublimar su emasculado deseo heteroerótico, una ecláptica frustración maquillada por el desfogue y fuerza del arquetipo emblemático (caballo, Pegaso) o por unos trinos de tétrica tradición (pájaro, ruiseñor).

Vemos que esta animalia que espejea un latente amor lorquiano es nimbada, pese a su rollizo y garrido cariz, por un opalescente halo de sufrimiento y tristeza. Se vigorizan las pulsiones sensitivas y al mismo tiempo se avecinan los variopintos vientos del cambio. Esto quiere decir que el erotismo trágico del poeta, manifestado mediante naturales pictogramas, embozan una ecláptica base mística<sup>51</sup> que ya hemos denominado como simbología zoorreligiosa.

La religión lorquiana, que fue un inagotable hontanar simbólico tanto en la juvenilia como en su obra posterior, es convertida por superyoicas instancias en un intestino sistema de “irrigación” yoico a todo tipo de arquetipo, en nuestro caso los animales. Esta faceta consustancial que viene entre la letra y el símbolo actúa de un modo sibilino cuando es entre Federico y Federico, y de manera consabida cuando es entre Lorca y el público.

Antes de comprobar cómo se inhibe la latente religiosidad lorquiana en el *Maleficio*, huelga recomponer los elementos psicobiográficos del dramaturgo a horcajadas entre una educación piadosa y una juventud blasfemante; una obra zagalona que es,

---

<sup>50</sup> Pacheco-Ransanz, A. (1974): “Los caballos del *Romancero gitano*: ensayo de interpretación de una imagen”. En: *University of British Columbia Hispanic Studies*. London: Tamesis, p. 66.

<sup>51</sup> El afluente místico del lorquiano río religioso fue estudiado por diferentes investigadores entre ellos Charles Marcilly, Eutimio Martín en sus diferentes libros y el profesor Krynen que “Au congrès de l’Association Internationale des Hispanistes tenu à Nimègue en août 1965, le professeur Jean Krynen, de l’Université de Toulouse, proposa une base mystique à “l’erotisme tragique de Lorca””. Martín, E. (1980): “La dimension socio-religieuse de “Romancero Gitano”: “Romance de la pena negra””. En: *Europe*: n° 616-617, p. 58. Trad personal: En el congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que tuvo lugar en Nimega en agosto 1965, el profesor Jean Krynen, de la Universidad de Toulouse, propuso una base mística al “erotismo trágico de Lorca”.



parafraseando a Otto, somáticamente sacrílega pero que guarda a la vez, entre sus entrañas, un fascinante terror psíquico hacia la divinidad denominado *sensus numinis*:

Pour R. Otto, le sacré correspond à une expérience spécifique [...] Elle confronte l'homme au tout autre, à une présence qui suscite à la fois fascination et terreur. *Fascinosum* et *tremendum* sont les deux caractères du sacré et ils se trouvent assumés dans le concept du numineux, qui définit le plus rigoureusement l'expérience religieuse comme *sensus numinis*. Le sacré se manifeste ainsi à la fois comme salutaire et par conséquent désirable et comme inapprochable, objet d'une crainte propre qui se traduit par toutes sortes d'interdits.<sup>52</sup>

Estas palabras describen quirúrgicamente la sacra disparidad enroscada en la simbología lorquiana. Para el joven literato, el sentido numinoso se manifiesta en la medida en que Dios es omnipotente, es citado en sus obras, sobre todo en sus “Místicas” como fuerza superior y fuente de alabanzas. En contraposición, esta positiva sensación – mantenida en cuanto a Cristo- se convierte en negativa repulsión y sus diferentes obras rompen el hielo sagrado, y agujerean los óbices obituarios. Esto evidencia que el *sensus numinis* se convierta en *sensus horribilis* lo que esclarece la blasfematoria desacralización de los textos lorquianos.

Tal es la metamorfosis religiosa que denota la literatura lorquiana mientras que en cuanto a connotación, y en las criptas del edificio textual, el sentido numinoso sigue, en realidad, latiendo. Un ejemplo de esto es la dimensión zoorreligiosa de *El maleficio* protagonizada por los diferentes personajes de la obra, concretamente por el alter ego del poeta, Curianito.

La eclampsia religiosa de Federico consiste en su fracaso al no poder superar omnímodamente a su fascinante temor divino, cristalino surtidor de su erótica tragedia. Prueba de ello, el bíblico trasfondo de la obra, un Curianito-Adán que no se resigna con lo existente en el prado y curiosear un fructífero amor más allá de la fronda. En otras palabras,

---

<sup>52</sup> Rordorf, B. (2005): *Liberté de parole: esquisses théologique*. Genève: Labor et Fides, p. 207. Trad personal: Para R. Otto, lo sacro corresponde a una experiencia específica [...] Confronta el hombre al totalmente otro, a una presencia que suscita a la vez fascinación y terror. *Fascinosum* y *tremendum* son las dos características de lo sacro y se encuentran asumidas en el concepto del numinoso, que define de una manera muy rigurosa la experiencia religiosa como *sensus numinis*. Así, lo sacro se manifiesta a la vez como saludable y por consiguiente deseable y como inasequible, objeto de un miedo propio que se traduce en toda clase de prohibiciones.

se siente invadido por un fáustico deseo de “ir más allá del amor”<sup>53</sup> y saltarse los sagrados valladares de la ley divina.

El quid de la cuestión lorquiana no es traspasar, exitosamente, a las divinas barreras, sino extralimitarlas incómunmente, o sea, sin un desenlace inherente a la muerte. Una de las causas del óbito del protagonista es el castigo divino ya que Curianito se siente desprovisto de soluciones, ni tiene a mano el bálsamo de Fierabrás para curar sus pesares, y por lo tanto, queda la muerte como postrera pócima: “¿Qué haré sobre estos prados sin amor y sin besos? / ¡Me arrojaré a las aguas!”.<sup>54</sup>

El amor de Curianito es un amor transgresor y quebrantador de unos frágiles códigos numinosos debido a una pasión desmedidamente descarada. Los eróticos pétalos son vulneradores porque son arraigados a raíces de una “flor impura”. El protagonista propasó las acrisoladas líneas rojas y eso presupone una cerúlea punición, cosa que Curianito sabía y asumía férreamente a despecho de sus dolorosas consecuencias:

El verdadero amor, el amor que incorpora una pasión carnal, una “flor impura”, no sólo estorba la trayectoria mística, sino que se castiga con la muerte. Con la presencia de la mariposa Curianito el nene alcanza de repente la responsabilidad erótica del ser adulto, pero antes de que pueda asumirla se desencadena la tragedia.<sup>55</sup>

Heme aquí el punto de inflexión: la eclampsia erótica es provocada por una “hipertensión” religiosa. Curianito quiere, desea, anhela, suspira por ir “más allá del amor”, sin embargo, Lorca no osa, no se arriesga, no se decide, ni se atreve a franquear las puertas del “almario” puesto que: “la sospecha de que, si no se traicionara ese ideal religioso, castrador, en que el Superyó se encarna, todo el trabajo de la represión sería innecesario.”<sup>56</sup>

La superyoicidad lorquiana castra simbólicamente a Curianito y a cualquier intentona de mariposear. El resultado de la *lorcastración* es una acumulada represión que

---

<sup>53</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., 139.

<sup>54</sup> *Ibíd.* p. 200.

<sup>55</sup> Marful, I. *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Op. cit., pp. 55-56.

<sup>56</sup> *Ibíd.* p. 56.

se salda por una inminente muerte. Mientras que la yoicidad del protagonista prefiere tragarse un último sake de lágrimas, declamar una silva con aires de epitafio y hacerse el harakiri con liliáceo sable, que aguantar una vida falta de falena.

Las recias pulsiones religiosas que pululan por las obras lorquianas abortan sicobiocríticamente a su virulento erotismo. El poeta granadino intentó librarse de tal señuelo incisivo de varias maneras, entre ellas su declarado nihilismo. Las diferentes reticencias de una hipotética existencia de San Cucaracho permitirían reducir los tormentos superyoicos y soñar con una válvula de escape hacia un amoroso más allá:” ¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto / tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas, / ¿no vela por nosotros aquel que nos hiciera / superiores a todo lo creado?”<sup>57</sup>

La no existencia de San Cucaracho supondría para Curianito el Nene un camino lleno de amapolas y un maleficio convertido en beneficio. Los citados versos son paradójicamente una metrificada versión de unas preguntas que se hacían C. S. Lewis y Freud en cuanto a una presencia divina. Si creó al orbe entonces lo dirige, y si creó al humano entonces lo ama, y si lo ama ¿por qué el hombre sufre y es triste? Entonces o es pura invención o pasa de todo el mundo:

Tanto Freud como Lewis se preguntaban:”Si Dios es soberano, si en su providencia cuida del universo y si realmente me ama, entonces ¿cómo puede permitir que yo sufra así? O bien Él no existe, o Él no lo controla o realmente no le importa”. Freud concluía que Dios no existe.<sup>58</sup>

A despecho de un nihilismo apuntalado a lo largo de los años, Federico nunca pudo superar esta disneica idea ya que sus protagonistas terminaban ahogados en un azul magenta. En *El maleficio*, La eclampsia religiosa alicorta a Lorca y por consiguiente a Curianito. Esto significa que nuestro dramaturgo lleva una psicomaquia endógena y exógena: reprimir los mariposeos internos y echar un pulso a la iniquidad divina.

Lorcanalizando a nuestro corpus, y en sus azabachadas represiones, nuestro poeta pupa papilionáceas pulsiones, cuya nacarada eclosión simboliza femeninamente una

---

<sup>57</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., p. 201.

<sup>58</sup> Nicholi, A. (2004): *La cuestión de Dios. C. S. Lewis vs S. Freud*. Madrid: Rialp, pp. 267-268.

amariposada rosa. En otras palabras, la juvenilia lorquiana es el teatro de múltiples apariciones femeninas que precozmente sufren una emblemática pubarquia.<sup>59</sup> En vocablos psicobiológicos, las diferentes menciones y protagonistas del sexo débil interiorizan virilmente un progresivo incremento de andrógenos debido a la “maduración” homófila de su procreador o lo que hemos denominado “androfanía”.

En el *Libro de poemas*, podemos computar diversas manifestaciones de la mujer pubárquica. No obstante, contentémonos con las más importantes, y que son, a nuestro parecer, tres: “Balada triste” de simbología animalística, “Prólogo” de simbología religiosa y “Madrigal de verano” cuya hembra es pubárquicamente machorra.

Federico entabla su tétrica balada hablando a la muchachada de su corazón-mariposa. De poliníferos ocelos, ansía sobrevolar el “arroyo imaginario”. El poeta introduce a su protagonista femenino con el pronombre “ella” en la tercera estrofa de la composición. Sin embargo, y a partir del fragmento siguiente, este mismo personaje *se pubarquiza* pegaseamente mediante un itálico “*ella*”:

Ella era entonces para mí el enigma, / estrella azul sobre mi pecho intacto. / Cabalgué lentamente hacia los cielos, / era un domingo de pipirigallo, / y vi que en vez de rosas y claveles / ella tronchaba lirios con sus manos / [...] / el *ella* del romance me sumía / en ensueños claros / [...] / la *ella* impenetrable del romance / donde sale Pegaso / [...] / cómo recuerda dulce el corazón / los días ya lejanos...<sup>60</sup>

Lorca introduce simbólicamente a la mujer pubárquica como un enigmático astro azul clavado en el corazón. Este azul, en vez de clarear cerúleamente se oscurece cual el “ella” que “le entrega tronchadas las flores de un amor vital, premiando sus sueños y

---

<sup>59</sup> Con este término, echamos interdisciplinariamente puentes entre psicobiología y literatura. La pubarquia es “la primera aparición del vello púbico en un adolescente.” <https://es.wikipedia.org/wiki/Pubarquia> [Fecha de consulta: 25/11/2015]. En nuestro enfoque, nos referimos a la pubarquia precoz que “es más frecuente en niñas y su presencia no implica necesariamente el inicio de la pubertad. La adrenarquia es la causa más frecuente de pubarquia precoz y se debe al aumento de la producción de andrógenos en la maduración fisiológica de la glándula suprarrenal. Estudios recientes demuestran que las niñas con pubarquia prematura...tienen mayor riesgo de presentar, en la etapa puberal y postpuberal, hirsutismo.” García Cuartero, B. “Pubarquia. Adrenarquia. Hirsutismo”. *Pediatría de Atención Primaria: Vol XI. Suplemento 16*, p. 143. Dicho lo cual, se deduce que “la mujer pubárquica” es la prematura manifestación viriloide o andrógina de la fémina en la juvenilia lorquiana.

<sup>60</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., pp. 65-66.

esfuerzos con dolor y frustración.”<sup>61</sup> Entonces, el ocaso de la cariofilácea “ella” equivale al pegaseo despunte del “*ella*”. En redondas palabras, la rosácea estr-ella, es, en realidad, una azulona estr-él-la.

Los “días ya lejanos” que llevan las nostálgicas brisas del recuerdo corroboran el recio asentamiento de la mujer pubárquica dentro de su frágil corazón. La mentada opugnación del azul homoerótico a la luz heterosexual se vuelve a encontrar en su blasfemante poema titulado “Prólogo”.

En esta composición, el poeta granadino quiere llegar a un acuerdo con la divinidad consistente en curarle sus sombrías cuitas. En contraposición, le encantaría volver a disfrutar del Jazmín, rubia en los abetos con su diurna coleta invernal. Si no fuera así, firmaría un pacto con el diablo en el cual se pubarquiza nocturnamente a la mujer y en el que se escarchan iridáceamente ósculos maculados:

Pero si continúas / dormido, / ven, Satanás errante, / sangriento peregrino, /  
ponme la Margarita / morena en los olivos, / con las trenzas de noche / de Estío,  
/ que yo sabré encenderle / sus ojos pensativos / con mis besos manchados / de  
lirios. / Y oiré una tarde ciega / mi “¡Enrique! ¡Enrique!” / lírico, / mientras  
todos mis sueños / se llenan de rocío.<sup>62</sup>

En esta estrofa, retumban fáusticos ecos entre Enrique y Margarita. *Gretchen* es la pubárquica mujer que le promete el diablo a Lorca. Una sacrílega fémina que luce trenzas azabachadas. Sus “besos manchados de lirios” y los eclámpticos trinos del lorquiano “¡Enrique! ¡Enrique!” dignifican un mefistofélico maleficio que esclarece la elección de Federico, una Margarita, a la par, rijosa y redentora.

La simbología lorquiana es moldeada por el poeta a tenor de sus pulsiones homoeróticas. Esto se plasma en una de las veraniegas composiciones del libro, a saber “Madrigal de verano” donde la tarde se tiñe más de “zafiro” que de “rosa”. La gitana que es el objeto del poema presenta unos progresivos matices que denotan una acrecentada pubarquía.

---

<sup>61</sup> Newton, C. *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op. cit., p. 18.

<sup>62</sup> García Lorca, F. *Libro de poemas*. Op. cit., p. 144.

La “roja boca” de la protagonista se ensangrienta por juntarse con los lívidos labios del poeta. Este interdicto genérico es la resultante de haber mordido la manzana de la discordia. Se le ofrece al poeta el cuerpo de la fémina, y como en “la noche de Santiago” los abiertos jacintos hacen liliáceamente de cerrado capullo:

¿Cómo a mí te entregaste, luz morena? / ¿Por qué me diste llenos / de amor tu  
sexo de azucena / y el rumor de tus senos? / [...] /Cómo no has preferido a mis  
lamentos / los muslos sudorosos / de un San Cristóbal campesino, lentos / en el  
amor y hermosos / Danaide del placer eres conmigo. / Femenino silvano.<sup>63</sup>

La morena mujer pubárquica se luce por su ilícito sexo de azucena. Ya nos hemos referido detenidamente sobre las connotaciones homófilas de este antosímbolo. En este mismo ambiente de apariencia femenina y de resbaladizo erotismo trágico, Federico no se detiene en la atezada zona entre caderas y rodilla, sino se fija en el muslo campestre y santo de Cristóbal en una “labrada” desviación piadosa.

Después de *pubarquizar* religiosamente a su fémina gitana, la paganiza. En un puñado de versos, la mujer cantada es absorta en un entorno poéticamente masculinizado. Pese a que el personaje femenino derrame ánforas de lujuria, para el sujeto lorquiano es concupiscencia en un agujereado barril. Es más, la mujer pubárquica se manifiesta en el verso al decir: “Femenino silvano”.

Lorca escribe “silvano” sin mayúscula, somática referencia a la “selva”. Empero, el contexto grecorromano de los versos impide tal interpretación. “Silvano” recuerda al eunocoide Macho cabrío de modo que “la gitana adquiere los valores del Dios latino Silvano, próximo al griego Pan, genio de la selva y de la fertilidad. El recurso a dichos nombres sugeriría la necesidad de un referente, el mundo clásico en este caso, donde hallar acogida a la sexualidad y sus exigencias.”<sup>64</sup>

A partir de estas mujeriles muestras sacadas del *Libro de poemas* nos percatamos de la aparición simbólica de la mujer pubárquica. En el primer ejemplo, en cuanto aparece “ella”, “sale Pegaso” zooemblemáticamente con su alígera esterilidad *ad astra* (hacia las

---

<sup>63</sup> *Ibíd.* pp. 93-94.

<sup>64</sup> Newton, C. *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Op. cit., p. 53.

estrellas). En el segundo ejemplo, Margarita remite a un fáustico goce de lirios prohibitivos y de rociados gorjeos. En cuanto al último ejemplo, resume un santo gitanismo pagano donde la fémina es dotada de un bienaventurado musulmen y de una siringa de Pan.

La mujer pubárquica, por lo mismo, es una inconsciente manera que encuentra la yoicidad lorquiana con tal de escaparse a la constante tribulación superyoica. Notamos que Federico describe varias partes corporales de sus personajes poemáticos con una chillona pincelada erótica. Esto es el maquillaje que le pone sabiendo el riesgo que presenta la pubarquia de desarrollarse en hirsutismo, con que nunca describe claramente los rasgos de la cara:

Lorca habla de mujeres y son muchas las veces que lo hace, casi siempre nombra el cuerpo, y casi nunca el rostro. Y esto puede ser [...] tanto una prueba de su directo e intenso erotismo como un síntoma de que mujeres no son tales: son hombres enmascarados en formas femeninas.<sup>65</sup>

Se puede decir más alto pero no más claro: las mujeres pubárquicas son “hombres enmascarados”. No pretendemos que todas las mujeres lorquianas sean encaratuladas, ni mucho menos. Esto lo desvela el lorcanálisis mediante su estudio psicobiocrítico. Además, lo que acabamos de demostrar en el *Libro de poemas* lo podemos ratificar, siguiendo el mismo método, en *El maleficio*.

A bote pronto, lo que intentamos probar puede resultar desmesuradamente descabellado. No obstante, una vez descodificada la simbología y desvelada la interna textura, todos los elementos del puzle dramático parecen encajar: la Falena es una alífera alegoría eunucoide.

Después de haber resaltado lorcanalíticamente al pubarquismo libropoemático, huelga refrendar a los climatéricos cambios de la Mariposa. Esta última, nada más despertar -principio alegórico del amariposamiento lorquiano- concatena unas simbólicas referencias sensitivas de un inusitado presente diametralmente opuesto al monótono pasado. Despierta de un pasado ligado a una heterosexualidad inherente a sus hijos que la esperan para entender, y con ganas de desatender, a unas aquejadoras pulsiones homoeróticas:

---

<sup>65</sup> Armas, I. “García Lorca y el segundo sexo”. Cuadernos Hispanoamericanos: Núm. 433-434, p. 130.

Volaré por el hilo de plata. / Mis hijos me esperan / [...] / Hilé mi corazón sobre mi carne / para rezar en las tinieblas, / y la Muerte me dio dos alas blancas, / pero cegó la fuente de mi seda. Ahora comprendo el lamentar del agua / y el lamentar de las estrellas / y el lamentar del viento en la montaña / y el zumbido punzante de la abeja.<sup>66</sup>

Se hace patente la ligazón entre una lorquiana zoosimbología y un latente pubarquismo. La Mariposa, como su engendrador, libra una psicomáquica batalla y cómo no consigue un equilibrio entre cuerpo y alma, el corazón se encarna y se encumbra a una anieblada deidad mortuoria. La enfebrecida blanca carne contrasta con una encastrada alma sedosa; un pubárquico despertar introducido por el verbo “cegar” que permite al personaje marcar un antes (mis hijos) y un después (ahora). Una edípica ceguera y segazón que potencia acústicamente la adolorida luz sonora de la Mariposa entre siderales lamentares acuáticos y melifluos dardos ponzoñosos.

En este sentido, ser ocularmente impotente vigoriza a los demás sentidos. Un surtidor apagado es una brisa en ascuas. Por eso, la Mariposa dice al Gusano de Luz 3.º “Pero todas las voces / y los cantos que escuches / son disfraces extraños / de un solo canto.”<sup>67</sup> La Mariposa usa unos emblemas dignos de los acertijos de la Esfinge sofocleana. Lorca capa simbólica y sicobiocríticamente a la falena fálica. Por eso, la protagonista, descubre que las degolladas voces y los amordazados cantos son “disfraces extraños” de un mismo y único himno desflorado, un crescendo de partitura pubárquica.

El letárgico estado del papilionáceo personaje favorece el acallamiento del río homófilo que suena aflautadamente por sus intestinos meandros. Sin embargo, los demás protagonistas, entre ellos la Nigromántica, diagnostican turbias aguas en sus ocelos. Curianita Campesina 2.<sup>a</sup>, verbigracia, se atreve a afirmar, cosa que le reprocha la Curianita Santa, la liliácea inversión de la Mariposa<sup>68</sup>. Por añadidura, la doctora del pueblo apuntala esta tesitura con una correspondida prescripción pubárquica “con emplastos de ortigas y polen de azucena. / [...] / Además la receto baños de luna y siesta.”<sup>69</sup> Sin olvidar al

---

<sup>66</sup> García Lorca, F. *El maleficio de la mariposa*. Op. cit., pp. 188-189.

<sup>67</sup> *Ibíd.* pp. 196-197.

<sup>68</sup> *Ibíd.* p. 184.

<sup>69</sup> *Ibíd.* p. 177. Ya nos hemos referido detenidamente a la simbología de la vara de San José. En cuanto a la antosimbología homoerótica de las “ortigas”, Lorca tiene unos versos en su juvenilia que rezan lo siguiente: “Hay quien que se siembra lirios en el pecho / y le nacen ortigas”. García Lorca, F. *Poesía inédita de juventud*.



nombre mismo de la falena que es, según Sahuquillo, “an obvious reference to a homosexual.”<sup>70</sup>

Si Curianito es alter ego del poeta, la Mariposa es un alambicado personaje que, de día entra por umbrales femeniles, y de noche sale de “la oscuridad del ropero”. La Falena simboliza a una alérgica psicalgia lorquiana, una alegoría de todas las mariposas atraídas por el undívago fuego, fatua fuente para mojarse en vez de quemarse. Dicha papilionácea ambigüedad demuestra públicamente que “the Butterfly is female, it must be remembered, and therefore perhaps the first of Lorca’s women who are imprisoned by the conventions of male courtship and love.”<sup>71</sup>

Esto explica albinamente la boda imposibilitada entre Curianito y la Mariposa ya que esta última, padece yermamente el síndrome de los “esperadores hijos”, cosa que impide el final feliz de la obra y desencadena la muerte trágica del bichito. Lorca engendra eclápticamente una mujer pública con tal de soliviantar su castración viril a sabiendas que: “Il n’est pas une héroïne lorquienne qui ne se sente pousser l’enfant pénis [...] cet enfant pénien n’est pas le fruit d’une copulation, mais un organe épenthétique qui fait toujours, à un moment donné, de la plus femme des héroïnes une hommasse.”<sup>72</sup>

Heme aquí, en palabras de la profesora Ramond, cómo las protagonistas lorquianas, en vez de penar en un parto femenino se ven crecer un miembro viril. Este inconsciente procedimiento echa luz a las diferentes muestras de androginismo papilionáceo que suscita la obra de la reina del prado. Hablando ahora de la abrección lorquiana, en cuanto se corte el homoerótico cordón umbilical, que suele suceder al final, el lector-matrona asiste al alumbramiento del protagónico óbito.

---

Op. cit., p. 74. Asimismo de la *selenioterapia* recetada por la Nigromántica que pone de manifiesto a la luna, el más destacado símbolo homoerótico lorquiano.

<sup>70</sup> Sahuquillo, A. Op. cit., p. 102. Trad personal: una obvia referencia a un homosexual.

<sup>71</sup> Binding, P. (1985): *Lorca: The gay imagination*. London: GMP, p. 92. Trad personal: La Mariposa es una hembra, huelga recordarlo, y por lo tanto es quizás la primera de las mujeres lorquianas encarceladas por las convenciones de un noviazgo varonil y amoroso.

<sup>72</sup> Ramond, M. (2004): *Masculinféminin ou le rêve littéraire de García Lorca*. Op. cit., pp. 79-80. Trad personal: No hay mujer lorquiana que no sienta crecer al hijo-pene [...] este hijo peniano no es el fruto de una copulación, sino un órgano epentético que siempre hace, en un momento dado, de la protagonista más mujerona una machorra.

La Mariposa no quiere ser “la madre del rocío” con la cual Curianito desea procrear. El resultado es inequívoco, se escarcha el corazón del cucarachito. Lorcanalíticamente hablando, para dar a luz hace falta fúnebre muerte ya que parir es partir del endógeno más acá al exógeno más allá. Curianito sabe que alcurnia y prole tienen sabor a pública muerte y en vez de contentarse sólo con una simiente, toca sacrificarse completamente:

Mourir sur la scène [...] devient curieusement l'équivalent symbolique d'une mise au monde du fils. Ce n'est pas l'œuvre elle-même qui tient lieu de progéniture ou le sujet désespéré, malgré tout, en quelque façon, se survivait. C'est le sacrifice de soi sur scène à travers la mort du héros qui fait office de providentiel accouchement ou une certaine survie est assurée [...] Mourir sur scène c'est pour le héros Gynophallos l'heure de son accouchement. Son fils c'est cette mort sacrificielle pour laquelle assurément il se transmet à une postérité.<sup>73</sup>

Lorca, que tanto hubiera gustado de estar grávido y parir, plasma inconscientemente esta psicogénica ilusión en las entrañas de su obra. Su avidez de preñez se consigue simbólicamente a través de arquetipos zoorreligiosos. La progresiva pubarquía que padece el protagonista *Gynophallos* (desambiguación de “mujer pubárquica”) provoca trágicamente al eclámpico desenlace con la muerte del engendrador y del engendrado. Dramaturgo granadino de sangre azul, no dará prolijos hijos sino verdes versos: prolífica prole de Federico.

## **.Conclusión**

El colofón de este capítulo evidencia una superposición teórica y práctica. Esta segunda parte nos ha permitido responder a las diversas problemáticas planteadas en la introducción. Nuestro lorcanalizado corpus echa una nueva luz interpretativa y una lectura más a la concatenación de teorías que enfocaron a la literatura lorquiana. El lorcanálisis desvela un “cortocircuito” sentimental cada vez que el autor acerca una diferente

---

<sup>73</sup> *Ibíd.* p. 71. Trad personal: Morir en escena [...] se convierte curiosamente en el equívoco simbólico de traer un hijo al mundo. No es la obra misma que sirve de progenitura donde el sujeto desesperado, pese a todo, de alguna manera, sobrevivía. Es el sacrificio de sí mismo en escena a través de la muerte del protagonista que hace el oficio de parto providencial en el cual cierta sobrevivencia está asegurada [...] Morir en escena es para el protagonista Gynophallos la hora de su parto. Su hijo es esta muerte sacrificial por la cual seguramente se transmite a una posteridad.

polaridad. Para él, la atracción no siempre la concreta el positivo y el negativo, y por lo mismo, hablamos de eclampsia y pubarquismo cuando se produce una semejanza de polos: un teorema típicamente lorquiano.



# Conclusión

## Conclusión

Según Freud, la libido, el gozar *sensu lato*, es la finalidad del hombre. La composición endógena del ser humano es formada por placer y realidad. Si la persona consigue aplacar sus deseos placenteramente siente un éxtasis. Si pasa lo contrario, intenta adaptarse a la realidad mediante la transferencia (sueño, lapsus, vacilaciones) o la sublimación (satisfacción del deseo). Si tampoco se logran tales operaciones se entra en una fase de trastornos síquicos y mentales.

A tenor del analista vienés, cada actividad artística del hombre es sexualidad transformada. Esta premisa concuerda sintónicamente con Federico. Lorca, en su obra, intenta adaptar sus homoeróticos deseos frustrados a la realidad mediante el proceso de la escritura. Se subliman simbólicamente los placeres frustrados del “ello” y se reparten los reprimidos instintos a través de los diferentes personajes que el “yo” intenta controlar bajo mandato del “superyó”.

El psicoanálisis, y sus distintas incursiones literarias, esclarece lumínicamente las alambicadas facetas lorquianas. La juvenilia recela un compendio de experiencias personales que afloran mediante un análisis psicobiográfico de la obra, paso clave en aras de resaltar somáticamente los síquicos grumos y las venas abiertas de Lorca. Por añadidura, la psicocrítica permite inmortalizar los agónicos sentimientos del alma y delatar los viscerales deslices del inconsciente.

La fuente de inspiración es una primigenia llama candorosa que encandila las entrañas y que termina alumbrando una pira de resquemores. Sumergido y ahogado en un mar de emociones que afluyen a contrapelo de los meandros societales, el dramaturgo granadino se enmascara y, por la misma ocasión, encaratula a sus personajes. La animalia es uno de los recursos que sirven de zoosimbología sentimental, un microcosmos de bichitos que alberga un álgido grado de desgarramiento y agusanamiento lorquianos.

Además de inocular una carga de emotividad, la animalia emblematiza una embozada religiosidad. La honda educación de Lorca, en consonancia con los católicos credos, es un elemento consustancial con tal de comprender a su simbología zoorreligiosa.

Pese a una juvenilia plagada de anatemas y blasfemias, a despecho de una aguerrida lucha contra un aplastante superyó, Federico no consigue liberarse del divino vendaval ni eximirse de los celícolas relámpagos.

La juvenilia es el escenario de una batalla intestina. Dado que Jehovah condena al helénico eros para purificar al ánima, Lorca se rebela de suerte que su alma de azabache alcance una carne de nácar. La psicomaquia genera la inagotabilidad inspiradora del simbolismo lorquiano ya que supone una creciente iluminación del amor oscuro y un pulso herido y mantenido contra la intratabilidad del azul.

Para que triunfe la carne, inmejorable es el mensaje de Cristo. Federico encuentra en sus palabras un remanso de paz, una tierra edénica en oposición al invivible zarco orco. Una vez sacrificado el redentor, los pecados son expiados. Esta premisa se entrecruza con una deidad inmisericorde, y le permite desarrollar, a lo largo de la juvenilia, su oficio de *escritor*.

Lorca buscaba libertad. Inquiría incesantemente muros ideológicos para arrimarse; libertinas paredes y pilastras jónicas de un santuario griego donde la cariátide puede ser mujer como hombre. Un politeísmo que no es excepción a la regla y una lujuria derramada por dionisiacas manos divinas. Por la obra del literato discurren ríos paganos y piadosos que van a dar en la trágica mar que es el morir.

Cada eros esconde un tétrico tánatos: amor y muerte no son del mismo metal pero forman la misma numismática. El joven poeta acuñó unas connotaciones típicamente lorquianas con una cara que luce pasión amorosa y una cruz que tornasola una vía de escarpas mortuorias. La dulzura del sentimiento y lo edulcorado del idilio, ha de saldarse forzosamente con acibarada fulminación.

¡Qué cosa mejor que un ruiseñor para cantar una muerte de amor! La poesía lorquiana justamente vuela en este sentido; una biográfica voz herida, un vespertino trino ahogado, un plumífero pulso en la gayola. En la poesía lorquiana, el “yo” se desprende de su viperina piel, y sisea serpentidamente a lo largo de sus bífidas composiciones entre nardos y azucenas.

El *Libro de poemas* es un yoico desprendimiento lorquiano, un paulatino descubrimiento intestino. La obra se destaca por su lirismo embelesador, su penetrante zoosimbología y su psicobiografismo delatador. La fogosidad sentimental deslumbra por su espontaneidad cristalina y la concatenación de las ideas alumbrá yermamente unos encabalgamientos escarchados.

Muchas composiciones libropoemáticas se caracterizan por una tricotomía temporal: un pasado lejano, un presente doloroso y un futuro dudoso. Surgen pretéritas sensaciones y retumban cual un latigazo de añoranza, repiquetean los ecos en lontananza heterosexual. Federico se queda con la “hiel” en los labios ya que ni puede retroceder ni afrontar prospectivamente sus nefandos sentimientos.

Para más inri, se le agrega a la coyuntura emocional un descoyuntamiento existencial. Se rompen las molduras del alma y se agudiza la angustia religiosa. En la obra, el grito hacia el cielo alcanza una diafanidad de cristal sonoro, injurias e improperios se enrojecen por iracundia anihilando grisáceamente a la divinidad. El final del tratado de fe declarado en “Prólogo” y su entronizada santidad satánica concretan un sujeto sediento de flexibilizada religiosidad.

Las diferentes menciones de Jesús en el *Libro de poemas* resumen el mitigado credo lorquiano. El poeta cree en Cristo, lo emula, y se transubstancia en su escritura haciendo de ella una dionisíaca eucaristía. Lo asocia, como en su venusta composición “Mar”, a Belcebú y Pan. Más que un mensajero atemorizador y ortodoxo, Lorca destaca al apasionado pastor con siringa.

La mujer libropoemática es una voz con acento agudo. La dona libropoemática no es nada ordinaria en el sentido genérico sino es un nuncio de una primavera sin golondrinas. Hablar de una titilante Estrella gitana y suspirar por sudorosos muslos sancristobalinos es la forma que encuentra Federico con tal de pasar desapercibido y reivindicar su sansebastianizado eros asaetado.

El *Libro de poemas* es una compilación. Esto quiere decir que el joven granadino tuvo que estudiar detenidamente cada una de las composiciones en aras de marcar la crítica. Las lorquianas palpitations que anidan los diferentes extractos libropoemáticos

son una imperecedera impronta de polícromos latidos bombeados en momentos de duras penas, lo que hace que la obra sea un lírico testimonio juvenil de un poeta que quiso ser grande en el amor.

El teatro lorquiano no difiere mucho de su poesía puesto que las grandes líneas y temáticas del literato se ven simbólicamente repetidas. Federico cultiva un teatro con arte poética, o sea, versificado, metrificado y con un alto grado de lirismo. Además, dota a sus protagonistas de sus propias preocupaciones, de sus singulares vacilaciones haciendo de la obra una miniaturizada vida del dramaturgo.

En nuestra comparación entre el *Libro de poemas* y *El maleficio de la mariposa* atinamos con una misma borrasca atravesada por el literato dada la contemporaneidad de ambos libros. Amor y religión se suceden y se alternan donde la unicidad del “yo” en el poemario es sustituida por una pluralidad yoica desempeñada por los diferentes personajes dramáticos.

*El maleficio* es un sueño shakesperiano pero sobre todo se trata de un onirismo lorquiano. Los prístinos mariposeos amorosos del literato se fraguan en un teatro tardorromántico de trasfondo inminentemente autobiográfico. Enamorarse de una falena es desvivirse por unos ocelos que son onduladamente mortuorios. Curianito tuvo la oportunidad de comprobarlo.

Los personajes de la obra representan variopintos hitos de la vida lorquiana. La Nigromántica simboliza al prohibitivo destino, a la ley divina, a la lógica abrumadora y sobre todo a la tragedia fisiológica. Sus profecías terminaron siendo realidades. En cuanto a Alacrancito, emblematiza el lado varonil del poeta, el donaire andaluz en todos sus colores y sus ahogadas tristezas en un mar de licores.

La cosmovisión mujeril del dramaturgo es personalizada por parte de Silvia. El amor no se compra pese a tener el oro del mundo. Los ricos también sufren por amor y se pueden prender de una persona de diferente clase social. Silvia no es correspondida y Curianito tampoco lo que demuestra un maléfico círculo vicioso donde Cupido flecha a ciegas. La curiana patentiza una etapa cerrada del poeta, una heterosexualidad tentadora, un amor que quiso pero que no pudo ser.



En *El maleficio* la psicomaquia es palpable. El amor carnal es supeditado al ilícito espiritual. Curianito el nene quiere vulnerar a un inexpugnable código divino que discierne entre números pares e impares. Lorca da a entender que el bichito no tiene la culpa de ser obnubilado por unas lumínicas alas lepidópteras en vez de otras oscuras ortópteras. Cuando suena el rumor del amor suele dejar undívagos estragos.

Penas y dolores del muchacho son causados por San Cucaracho. Lorca lo tiene claro por la asfixia bíblica y por la anoxia neotestamental. La ventura del Nene está en el cielo y a él le concibieron con alas de hielo. El dramaturgo reescribe, en boca de Curianita la Santa, fragmentos de la ley sancucaracheña. Los líricos salmos lorquianos son dotados de una flexibilidad amorosa en el sentido de que carne y alma sean uno y que la psicomaquia se convierta en “psicosintonía”. No obstante, los arborescentes vástagos sombríos, símbolo de la omnipresencia divina, impiden ver la apacibilidad del firmamento ya que amar no rima con Rama.

Los flemáticos aleteos de la falena precipitan el final de Curianito. El lepidóptero zoosimboliza una estrella clavada, una maldición celícola, un maleficio castigador a cualquier cuca ambiciosa que quiera ser mariposa. Lista para renacer, en una tierra anónima, no corresponde a su víctima, un sombrío anochecer. Un corazón que reposa, después de tantos dolores. Estos son todos los males, del efecto mariposa.

El poeta granadino se ceba con la verticalidad del castigo, la univocidad del amor y la tragicidad de la muerte. Son todas alabanzas la lucha de Curianito por tener alas. Contrarrestar el destino, extralimitarse las líneas rojas, propasar al horizonte delimitador y dejarse llevar sin ninguna morigeración, son las palabras clave que subsume el literato en su obra en aras de volar manifiestamente pese a ser del todo alicorto.

Ambas obras analizadas albergan una yoica disolución lorquiana. Alegrías y temores, penas y amores, blasfemias y rencores se arraciman y se almacenan en un textualizado fuero interno. La aguerrida lucha entre yoicidad y superyoicidad se luce simbólicamente por su fracaso sentimental, por su muerte visceral, máxime de una trama-tesitura que proyecta un istmo prohibitivo, una esterilidad emocional que engendra un alegórico aborto.

El psicoanálisis criba y tamiza los deslices inconscientes a través de la porosidad textual. Analiza las tendidas angustias sobre una *chaise longue* de palabras. La psicobiografía dota al lector de una escafandra con tal de sumergirse catabáquicamente en los endógenos mares del escritor y descubrir perlas preciosas en oscuras ostras. La psicocrítica, a contrario, es una anátesis lexical que permite coleccionar obsesivas palabras para rearmar al diseminado collar de conchas.

Lorca es un piélago especial, de profundidad celestial; un ponto griego o un mar de fuego. El psicoanálisis desarrolla uniformemente una red de conceptos para todo el mundo y Federico desarrolla reticularmente al propio psicoanálisis de una manera exponencial porque su obra es un obre intermundanal. Su prolija emblematización (zooreligiosa y antosimbólica entre otras) y su escritura con “palabras que gimen” justifican al caudaloso afluente consistente en el lorcanálisis.

El enfoque teórico es una afinación de los fundamentos de Freud y Federico partiendo de una sinergia psicobiográfica y psicocrítica (psicobiocrítica). Encajar la psicobiocrítica con la obra lorquiana es unir ranura con lengüeta en aras de echar luz sobre sombrías facetas, interpretar una gitana morena que luce una fragante azucena y machihembrar varoniles posos a mujeriles pasos.

Psicobiocriticar al *Libro de poemas* y a *El maleficio de la mariposa* es presenciar el fracaso de Federico. Un fracaso consistente en su amilanamiento con la palabra prohibida que no sale del “almario”. Lorca huye cual Dafne a fin de guarecerse viscosamente entre las entrañas de la corteza textual. Los recurrentes trozos lexicales representan el tocón del árbol psicobiográfico, un mito personal alegorizado por un laurel cuyas ramas ostentan una trinidad formada por Dios, mujer (hombre) y muerte.

El lorcanálisis lírico y dramático desvela un ginocentrismo embaucador. La psicobiocrítica revela una mujer sempiternamente castrada. La esterilidad degenera en perenne psicosis pese a la ansiosa paternidad del poeta. El problema no está en el femenino aparato reproductor sino en la concepción lorquiana de la fémica y su papel desempeñado en la simbólica estratagema.

Las dos obras lorcanalizadas reflejan un yermo comportamiento por el “yo” poético y por su alter ego Curianito. Federico es heterosexualmente fecundo y por eso describe a sus protagonistas femeniles con un sicalíptico erotismo. Sin embargo, como descubre su carácter impotente, inocula, mediante abreación, esta reprimida frustración al sexo débil, lo que la convierte en detonante del drama y consecuentemente provocadora de la eclampsia.

Lorca pergeña unas protagonistas preñadas de ilusión para disimular su amariposada condición. La intratabilidad de su superyó imbuido, desde muy niño, de una alta carga de religiosidad ortodoxa le impide manifestarse abiertamente y le impele a vindicarse bajo forma de simbólicos enmascaramientos, ora de manera zoorreligiosa, ora a través de la mujer pubárquica.

El *Gynophallos* libropoemático es la nostálgica mujer, la dona lejana, la epifanía de la pegasea simiente después de femeniles menciones. En *El maleficio*, la misma Mariposa patentiza la mujer pubárquica por sus viriloides comportamientos y su concepción eunocoide, presenta juveniles síntomas de un futurible hirsutismo y por ello, se considera como antepasada de la “mujer barbuda”. Dicho lo cual, cabría preguntarse por una hipotética “mujer barbilampiña” en la juvenilia, objeto y radiografía, quién sabe, de venideras investigaciones.

Toda mujer provoca eclampsia en Lorca que a su vez engendra una epifanía de una zoorreligiosa androfanía cuyo héroe se suicida o se ahorca. De esta manera la mujer pubárquica es sentimentalmente varonil y con una apariencia femenil, lo que hace su fisiología trágica. La superyoicidad aplastante provoca un camaleónico amor, agréguese una deidad terminante que deja crecer la flor del dolor, la consecuencia es muerte fulminante al que ponga al arcoíris color.



# **Bibliografía**

## Bibliografía

### Obras

1. BELLEMIN-NOËL, Jean. (1978): *Psychanalyse et littérature*. Paris: PUF (Que Sais-je?).
2. BINDING, Paul. (1985): *Lorca: The gay imagination*. London: GMP.
3. CAMACHO ROJO, José María. (2006): *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Publicaciones de la Universidad de Granada.
4. CAMINERO, Juventino. (1998): *Poesía española siglo XX: capítulos esenciales*. Kassel: Reichenberger.
5. CAÑELLES, Isabel. (1999): *La construcción del personaje literario: camino de ida y vuelta*. Madrid: Taller Escritura Fuentetaja.
6. CARVALHO NETO, Paulo de. (1968): *Folklore y psicoanálisis*. México: Mortiz.
7. CERVERA SALINAS, Vicente. (1992): *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia: Servicio de Publicación de la Universidad de Murcia.
8. CHABAS, Juan. (2001): *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Madrid: Verbum.
9. CLANCIER, Ann. (1976): *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*. Madrid: Cátedra.
10. DARÍO, Rubén. (2012): *Cantos de vida y esperanza*. Barcelona: Red ediciones.
11. DOMÉNECH, Ricardo. (1985): *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra.
12. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. (2001): *Estudios de teoría literaria*. Valencia: Tirant lo Blanch.
13. ECO, Umberto. (1965): *L'œuvre ouverte*. Paris: Seuil.
14. ----- (2013): *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Debolsillo.
15. EDWARDS, Gwynne. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
16. ERRAZURIZ VIDAL, Pilar. (2012): *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
17. FINE, Ruth. BLAUSTEIN, Daniel. (2012): *La fe en el universo literario de Jorge Luis Borges*. Hildesheim: OLMS.
18. FLINT, Christopher. (2005): *La carne del poeta: representaciones del cuerpo en Romancero gitano y en Poeta en Nueva York*. En: Estudios sobre la poesía de Lorca. Madrid: Istmo.

19. FREUD, Sigmund. (1992): *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, vol. 9.
20. FUSTER PERELLÓ, Sebastián. (1997): *Misterio trinitario: Dios desde el silencio y la cercanía*. Madrid: San Esteban.
21. GALLO, Antonella. (2003): *Virtuosismi retorichi barocchi: novelle con lipogramma*. Florencia: Alinea.
22. GARCÍA LORCA, Federico. (2010): *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra.
23. ----- (1997): *Epistolario completo*. Edición de Andrew Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra.
24. ----- (2011): *Libro de poemas*. Madrid: Alianza.
25. ----- (2008): *Poesía inédita de juventud*. Madrid: Cátedra.
26. ----- (1998): *Prosa inédita de juventud*. Madrid: Cátedra.
27. ----- (1996): *Teatro inédito de juventud*. Madrid: Cátedra.
28. GARCÍA LORCA, Francisco. (1997): *Federico y su mundo (De Fuente Vaqueros a Madrid)*. Granada: Comares- Fundación García Lorca.
29. GARCÍA POSADA, Miguel. (1994): *Federico García Lorca*. Tomo VI. Madrid: Akal.
30. GIBSON, Ian. (2010): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo.
31. ----- (2009): *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
32. GÓMEZ MARTÍN, Fernando. (2002): *Didáctica de la poesía en la educación secundaria*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
33. GÓMEZ MORENO, José. Ortega, José. (1989): *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
34. GONZÁLES MAESTRO, Jesús. (2013): *Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro*. Madrid: Verbum.
35. GONZÁLES RUIZ, José María. (1989): *La teología de Antonio Machado*. Bilbao: Sal Terrae.
36. GOYALDE PALACIOS, Patricio. (2005): *La interpretación, el texto y sus fronteras: estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: UNED.
37. GUERRERO RUIZ, Pedro. DEAN-THACKER, Verónica. (1998): *Federico García Lorca: el color de la poesía*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
38. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen (1978): *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Murcia: EDITUM.
39. JAROSLAW FLYS, Miguel. (1955): *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.

40. JÁUREGUI BALENCIAGA, Inmaculada. (2004): *El fenómeno literario: el alma de la literatura, nuevas aproximaciones a la relación entre psicología y literatura*. Buenos Aires: Libros en red.
41. JEAN CRAIG, Betty. (1977): *Lorca's Poeta in New York: the fall into consciousness*. Kentucky: Servicio de publicaciones de la Universidad de Kentucky.
42. JOHNSTON, David. (2004): *Federico García Lorca*. Madrid: Jaguar.
43. JUAN DEL COL, José. (1996): *Psicoanálisis de Freud y religión: estado actual de ambigüedades por resolver*. Bahía Blanca-Buenos Aires: Instituto superior y Centro de Salesiano de Estudios.
44. LÓPEZ ALONSO, Antonio. (2002): *La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma*. Madrid: Algaba.
45. MACHADO, Antonio. (2011): *Soledades*. Buenos Aires: Tecnibook.
46. MAKOUTA-MBOUKOU, Jean Pierre. (2003): *Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire: des nouvelles critiques à l'éclectisme négro-africain*. París: L'Harmattan, vol 2.
47. MANNONI, Octave. (1979): *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Buenos Aires: Amorrortu.
48. MARFUL, Inés. (1991): *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.
49. MARTÍN, Eutimio. (2013): *El 5º evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar.
50. ----- . (1989): *Federico García Lorca: Antología comentada*. Madrid: De la torre, vol II.
51. ----- . (1986): *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo veintiuno.
52. MARTÍNEZ BLASCO, Ángel. (1994): *Estudios de literatura española contemporánea: Unamuno, Machado, Valle-Inclán, León Felipe, Domenchina, Salinas*. Kassel: Reinchenberger.
53. MAURON, Charles. (2002): *Le théâtre de Giraudoux: étude psychocritique*. Paris: L'Harmattan.
54. MCCARTHY, James. (1996): *El evangelio según Roma*. Michigan: Portavoz.
55. MONTERO, Luis García. (2005): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo.
56. NEWTON, Candelas. (1986): *Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

57. ----- (1992): *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Filadelfia: John Benjamins Publishing.
58. NICHOLI, Armand. (2004): *La cuestión de Dios. C. S. Lewis vs S. Freud*. Madrid: Rialp.
59. ORTUÑO CASANOVA, Rocío. (2014): *Mitos cristianos en la poesía del 27*. Londres: MHRA.
60. OYOLA, Eliezer. (2012): *Imagen y palabra: entorno a “El Cristo de Velázquez” de Unamuno*. Bloomington: Palibrio.
61. PARAÍSO, Isabel. (1995): *Literatura y psicología*. Madrid: Síntesis.
62. PRADO BIEZMA, Javier. BRAVO CASTILLO, Juan. DOLORES PICAZO, María. (1994): *Autobiografía y modernidad literaria*. Universidad de Castilla la Mancha: Cuenca.
63. RAMÓN JIMÉNEZ, Juan. (2010): *Juan Ramón Jiménez para niños y niñas y otros seres curiosos*. Madrid: De la Torre.
64. RAMOND, Michèle. (2004): *Masculinféminin ou le rêve littéraire de Garcia Lorca*. Paris: L’Harmattan.
65. ----- (1999) : *La question de l’Autre dans Federico García Lorca*. Paris : L’Harmattan.
66. RORDORF, Bernard. (2005): *Liberté de parole: esquisses théologique*. Genève: Labor et Fides.
67. SAHUQUILLO, Ángel. (2007): *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality*. McFarland: Jefferson.
68. SAINERO SÁNCHEZ, Ramón. (1983): *Lorca y Synge: ¿Un mundo maldito?* Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
69. SALAZAR RINCÓN, Javier. (1998): *Por un anfibio sendero: los espacios simbólicos de Federico García Lorca*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
70. SEGURA MUNGUÍA, Santiago. (2006): *Frases y expresiones latinas de uso actual*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.
71. SORIANO, Elena. GURMÉNDEZ, Carlos. (1993): *Literatura y vida: defensa de la literatura y otros ensayos*. Barcelona: Anthropos, vol 2.
72. TRIGUEROS-RAMOS Y LÓPEZ, Luis. (2013): *El público (de un drama de 5 actos) de Federico García Lorca*. Bloomington: Palibrio.
73. VALDIVIESO MIQUEL, Emilio. (1992): *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: Ediciones de la Torre.
74. UMBRAL, Francisco. (2012): *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta.



75. ÚRQUIZA RUIZ, Teodoro. (2012): *Símbolos del arte cristiano: breve diccionario ilustrado*. Burgos: Lulu.
76. WALTERS, Gareth. (2002): *The Cambridge introduction to spanish poetry*. Cambridge: Publicaciones de la Universidad de Cambridge.

### Artículos

1. FLECHA, José Román. (1982): “Creo en Dios Padre Todopoderoso”. En: *El credo. Reflexiones sobre la fórmula de fe del pueblo cristiano*. Madrid: Editorial Cristiandad.
2. FREIRE LÓPEZ, Ana María. (1988): “La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX”. En: *De la ilustración al romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850: Actas del Congreso: Ideas y movimientos clandestinos*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, vol III.
3. GONZÁLES DEL VALLE, Luis. (1980): “El fracaso del ser: La dimensión simbólica de *El Maleficio de la Mariposa*”. En: *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana*. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
4. GUTTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (2008): “García Lorca y el azogue de los espejos”. En: *Teatro español, autores clásicos y modernos: Homenaje a Ricardo Doménech*. Madrid: Fundamentos.
5. LEÓN MÁRQUEZ, Juan. (2003): “La hormiga de “Los encuentros de un caracol aventurero”, germen de la heroína lorquiana. En: *Actualización científica y didáctica de lengua española y literatura: Actas del Simposio Regional: Literatura culta y popular en Andalucía*. Granada: Proyecto Sur, vol IV.
6. MARFUL, Inés. (1990): “Apuntes para una psicocrítica del texto lorquiano: de la obra juvenil a las farsas”. En: *Lecturas del texto dramático*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
7. MARTÍN, Eutimio. (1997): *La dimensión mesiánica de la obra juvenil y madura de F. García Lorca: “El primitivo auto sentimental”*. En: *La mirada joven: estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada.

8. PACHECO-RANSANZ, Arsenio. (1974): “Los caballos del *Romancero gitano*: ensayo de interpretación de una imagen”. En: *University of British Columbia Hispanic Studies*. London: Tamesis.
9. PARAÍSO, Isabel. (1986): *Reflexiones psicosemióticas sobre la narrativa de Rosa Chacel (enfoque psicoanalítico)*. En: Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e hispanismo. Madrid: CSIC, vol II.
10. RAMOND, Michèle. (1988): “Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)”. En: *Valoración actual de la obra de García Lorca*: Actas del coloquio celebrado en la Casa Velázquez. Madrid: Publicaciones de la Universidad Complutense.
11. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. (1996): *Psicoanálisis y literatura: la ficción como discurso*. En: *Mundos de ficción: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*. Universidad de Murcia: Murcia, vol II.
12. SANDOVAL ULLÁN, Antonio. (2000): “Los Cristos de Miguel de Unamuno. Acercamiento a la poesía cristológica de un agnóstico”. En: *Tu mano es mi destino*: Actas del Congreso Internacional de Miguel de Unamuno. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
13. VOLKMAR, Catherine. (1993): *La (dé)négation comme support de lecture ou a quelle tentation est soumise l'approche psychanalytique du texte littéraire*. En: *Négation, dénégation. Actes du colloque du Centre spécialisé de recherche en linguistique étrangère*. Presses Universitaires Franches-Comptés: Besançon.

## **Diccionarios**

1. CISNEROS FARÍAS, Germán. (2003): *Diccionario de frases y aforismos latinos*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 27.
2. COSACOV, Eduardo. (2007): *Diccionario de términos técnicos de la psicología*. Córdoba: Brujas, 3era edición, p. 268.
3. PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música*. (2009): Maxtor: Valladolid, p. 137 y 132.
4. Vox: diccionario manual griego-español. (1967), Barcelona: Biblograf, p. 588.

## Artículos periodísticos

1. GÓMEZ MONTERO, Rafael. “Federico García Lorca fue cofrade de Santa María de la Alhambra”. En: *ABC Sevilla* del viernes 18 de mayo de 1973, p. 50.

## Congresos

1. Freire López, A. M. (1988): “La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX”. En: *De la ilustración al romanticismo: Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850: Actas del Congreso: Ideas y movimientos clandestino*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz, vol III p.315.
2. León Márquez, J. (2003): “La hormiga de “Los encuentros de un caracol aventurero”, germen de la heroína lorquiana. En: *Actualización científica y didáctica de lengua española y literatura: Actas del Simposio Regional: Literatura culta y popular en Andalucía*. Granada: Proyecto Sur, vol IV, pp. 240-241.
3. Paraíso, I. (1986): *Reflexiones psicosemióticas sobre la narrativa de Rosa Chacel (enfoque psicoanalítico)*. En: *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e hispanismo*. Madrid: CSIC, vol II, p. 619.
4. Rodríguez López-Vázquez, A. (1996): *Psicoanálisis y literatura: la ficción como discurso*. En: *Mundos de ficción: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI*. Universidad de Murcia: Murcia, vol II, p. 1361.
5. Volkmar, C. (1993): *La (dé)négation comme support de lecture ou a quelle tentation est soumise l'approche psychanalytique du texte littéraire*. En: *Négation, dénégation. Actes du colloque du Centre spécialisé de recherche en linguistique étrangère*. Presses Universitaires Franches-Comptés: Besançon, pp. 73-74.

## Tesis

1. GUY MERLIN, Nana Tadoun. (2008): *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca: Salamanca, p. 55.

2. SANTOS TUDELA, Raúl. (2014): *Teoría y práctica del teatro: Farsa para guiñol. "Retablillo de Don Cristóbal"*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Valladolid: Soria, p. 8.
3. TROH-GUEYES, Léontine. (2005): *Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes*. Tesis doctoral. Universidad de París XII Valle del Marne y Cocody-Abiyán: París, p. 14.

## **Revistas**

1. ANDUEZA, María. (1999): "Los Cristos españoles de Unamuno". Revista de la Universidad de México: n° 581.
2. ANÓNIMO, "La mariposa y las flores". Revista La Ilustración: tomo IV.
3. ARMAS, Isabel de. "García Lorca y el segundo sexo". Cuadernos Hispanoamericanos: Núm. 433-434.
4. AUGUSTO AYUSO, César. (1985): "El Cristo de las Claras. Referencia y símbolo en el poema de Unamuno". Revista PITTM: n°53.
5. BARCIA MENSÓ, Enrique. RASERO MACHACÓN, José. (1997-1998): "Los símiles zoológicos en La corte de los milagros". Revista Cauce: n°20-21.
6. CAMBEFORT, Yves. "Les débuts d'un grand vulgarisateur et de son éditeur: Jean-Henri Fabre et Charles Delagrave (1863-1867)". Revue française d'histoire du livre: n° 116-117.
7. DOOLEY, Lucile. (1916): "Psychoanalytic studies of genius". The American Journal of Psychology: vol 27, n°3.
8. GARCÍA CUARTERO, Beatriz. "Pubarquia. Adrenarquia. Hirsutismo". Pediatría de Atención Primaria: Vol XI. Suplemento 16.
9. LUÍS ROEFERO, Elcio. LUÍS BAZ REY, Héctor. (2011): "Del sueño dirigido al artilugio del sueño: intersticios interpretativos entre el psicoanálisis y la literatura". Revista Kalíope: año 7, n° 13.
10. MARTÍN, Eutimio. (1980): "La dimension socio-religieuse de "Romancero Gitano": "Romance de la pena negra"". En: Europe: n° 616-617.
11. PARAÍSO, Isabel. "La versificación de García Lorca". Revista Theatralia: vol XI.
12. PLANELLS, Antonio. (1989): "Cristo en la cruz" o la última tentación de Borges". Revista Anales de literatura hispanoamericana: n°18.

13. PRUDHOMME, Sylvain. (2005): "Littérature et sciences cognitives". Revue Labyrinthe: n°20.
14. ROMERO LUQUE, Manuel. (2000): "Estilo y forma poética en Unamuno". Revista Philologia hispalensis: vol. XIV.

### **Conferencias**

1. KAMIENIAK, Jean-Pierre. (2010): *Freud et la littérature*. Conferencia dada en la *Maison de l'Université de Rouen*.

### **Web**

1. Daniel Mesa Gancedo, *Borges y Cortázar ante la cruz. Diferentes visiones de un sacrificio indiferente*, p. 109. Disponible en:  
<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Mesa%20Gancedo%20Borges%20y%20Cortazar%20ante%20la%20cruz.pdf>  
[Fecha de consulta: 24/06/15]
2. Pérez Martín, M. *Lorca, músico antes que poeta*. Disponible en:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/04/actualidad/1425462230\\_050543.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/04/actualidad/1425462230_050543.html)  
[Fecha de consulta: 5/03/2015]
3. Vitz, P., *Psicología del ateísmo*, p. 2. Disponible en:  
<http://www.mercaba.org/ARTICULOS/P/vitz,%20paul%20c%20-%20psicologia%20del%20ateismo.pdf>  
[Fecha de consulta: 19/06/2015]
4. <http://www.iglesia.net/biblia/libros/colosenses.html#cap2>  
[Fecha de consulta: 22/06/2015]
5. <http://www.iglesia.net/biblia/libros/1pedro.html#cap2>  
[Fecha de consulta: 22/06/2015]
6. <http://www.iglesia.net/biblia/libros/galatas.html#cap5>  
[Fecha de consulta: 22/06/2015]
7. <http://labiblia.iglesia.net/libros/genesis.html#cap8>  
[Fecha de consulta: 16/01/2015]
8. <http://www.iglesia.net/biblia/libros/isaias.html#cap11>

[Fecha de consulta: 30/06/2015]

9. <http://www.iglesia.net/biblia/libros/mateo.html#cap11>

[Fecha de consulta: 27/07/2015]

10. <http://www.iglesia.net/biblia/libros/ezequiel.html#cap18>

[Fecha de consulta: 22/06/2015]

11. <https://es.wikipedia.org/wiki/Eclampsia>

[Fecha de consulta: 18/11/2015]

12. <https://es.wikipedia.org/wiki/Pubarquia>

[Fecha de consulta: 25/11/2015]

13. <http://articulos.infojardin.com/bulbosas/azucena-lillium.htm>

[Fecha de consulta: 3/11/2015]

14. <http://www.taringa.net/posts/info/4126805/Interpretacion-de-los-suenos-sg-freud-PARTE-1.html>

[Fecha de consulta: 12/02/2015]

## **Obras consultadas**

### **Obras**

1. ROMERO LUQUE, Manuel. (2001): *Poesía y visión poética en Don Miguel de Unamuno*. Sevilla: Padilla libros.

### **Artículos**

1. CARANDELL, Zoraida. (2003): “Las voces líricas de la balada en la poesía inédita de juventud de Federico García Lorca”. En: *Federico García Lorca et cetera*. Lovaina: Publicaciones de la Universidad de Lovaina.
2. FERNÁNDEZ NIETO, Manuel. (2003): “El Maleficio de la mariposa en el teatro de su tiempo”. En: *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, vol II.
3. GIBSON, Ian. (1985): “En torno al primer estreno de Lorca”. En: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra.

4. MARÍA CABRERA, Rosa. (1982): “El símbolo de Cristo en la novela hispanoamericana”. En: *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, vol 1.
5. Martínez Cuitiño, Luis. (2003): *La imagen de Cristo en la obra de García Lorca*. En: Federico García Lorca etcétera. Lovaina: Publicaciones de la Universidad de Lovaina.
6. MENARINI, Piero. (1983) “El primer soneto de Federico García Lorca”. En: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol VIII.
7. SAILLARD, Simone. (1986): “Renan en Fuentevaqueros, o la Vie de Jesús según Federico García Lorca”: Actas del Congreso. En: *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.
8. UCELAY, Margarita. (1997): *El teatro juvenil de Federico García Lorca* En: La mirada joven: estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca. Granada: Universidad de Granada.
9. VALDÉS POZUECO, Catarina. (2010): “Los crucificados en la poesía modernista española”. En: *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. Actas del Simposio del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial.

### **Revistas**

1. ÁNGEL DEL VALLE, Nieto. (2001): “Poética de las cigüeñas blancas”. *Revista Toletum*: n° XLV.
2. ARRANZ FREIJO, Enrique Balsebre. (2000): “Psicología evolutiva en Miguel de Unamuno. Recuerdos de niñez y de mocedad”. *Revista Oihenart*: n°18.
3. BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús. (2013): “Figuras mitológicas y personajes del mundo clásico en la poesía de Lorca. Fundamentos y procedimientos creativos”. *Revista Estudios culturales de la Universidad Jaume I*: vol XI.
4. BUENO PÉREZ, María Lourdes. (1995): “Etopeya de los Montenegro, de las “comedias bárbaras”, a través de la simbología animal. *Revista Anuario de Estudios Filológicos*: n°18.
5. HICTER, Marcel. (1944): “L’autobiographie dans l’âne d’or d’Apulée”. *Revue L’Antiquité Classique*: vol XIII.
6. MARTÍN, Eutimio. (1985) “Sobre un libro de versos”: “el primer manifiesto poético de Federico García Lorca”. *Revista Anales de literatura española*: n°4.

7. ROMÁN ROMÁN, Isabel. (2003):“Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca”. Revista Anuario de Estudios Filológicos: vol XXVI.

### **Congresos**

1. María Cabrera, R. (1982): “El símbolo de Cristo en la novela hispanoamericana”. En: *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, vol 1, pp. 225-234.
2. Menarini, P. (1983): “El primer soneto de Federico García Lorca”. En: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol VIII, pp. 287-294.
3. Saillard, S. (1986): “Renan en Fuentevaqueros, o la Vie de Jesús según Federico García Lorca”: Actas del Congreso. En: *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, pp. 65-92.
4. Sandoval Ullán, A. (2000): “Los Cristos de Miguel de Unamuno. Acercamiento a la poesía cristológica de un agnóstico”. En: *Tu mano es mi destino: Actas del Congreso Internacional de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Publicaciones de la Universidad de Salamanca, pp. 437-441.
5. Valdés Pozueco, C (2010): “Los crucificados en la poesía modernista española”. En: *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. Actas del Simposio del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial, pp. 93-116.





**ANEXO**

## Índice onomástico

### A

***Abel Sánchez* (Unamuno, M.):**

109.

**Abelardo, Pedro:**

125.

**Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas:**

120n.

**Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas:**

73n.

***Actos obsesivos y prácticas religiosas* (Freud, S.):**

104.

**Adán (profeta):**

266.

**“Aire nocturno” (García Lorca, F.):**

149.

**Alan Poe, Edgar:**

41, 57, 65, 66, 129.

**“Alba” (García Lorca, F.):**

169.

**Albéniz, Isaac Manuel Francisco:**

129.

**Alberti Merello, Rafael:**

94.

**Alonso, Dámaso y Fernández:**

72.

***Ana Karenina* (Tolstoi, L.):**

22.

**Anales de literatura española (Revista):**

74n.

**Anales de literatura hispanoamericana (Revista):**

119n.

**Anderson, Andrew:**

258n.

**Andueza, María:**

117n.

**Ángel del Valle, Nieto:**

83n.

***Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final* (Merlin Nana Tadoun, G.) (Tesis doctoral):**

47n.

**Anuario de Estudios Filológicos (Revista):**

60n, 73n.

**Apuleyo de Madaura:**

69.

**Armas, Isabel de:**

7, 272n.

**Arranz Freijo, Enrique Balsebre:**

109n.

*Approche psychocritique de l'œuvre littéraire d'Henri Lopes (Troh-Gueyes, L.)* (Tesis doctoral):

45n.

**“Apuntes para una psicocrítica del texto lorquiano: de la obra juvenil a las farsas”**  
(Marful, I.):

6, 253n.

**Asbaje y Ramírez de Santillana, Juana Inés de (sor Juana Inés de la Cruz):**

107.

*Así que pasen cinco años* (García Lorca, F.):

54.

**Asturias, Miguel Ángel:**

62n.

**Augusto Ayuso, César:**

116n.

*Autobiografía y modernidad literaria* (Prado Biezma, J. Bravo Castillo, J. Dolores Picazo, M.):

33n.

## **B**

**“Balada de la placeta” (García Lorca, F.):**

162, 166.

**“Balada de un día de julio” (García Lorca, F.):**

165, 170, 171.

**“Balada en fa sostenido mayor” (García Lorca, F.):**

80, 81.

**“Balada interior” (García Lorca, F.):**

165, 173, 234.

**“Balada triste” (García Lorca, F.):**

166, 170, 269.

**Barcia Menso, Enrique:**

60n.

**Baroja y Nessi, Pío:**

112.

**Bécquer, Gustavo Adolfo:**

129.

**Bellemin-Noël, Jean:**

13n, 34.

**Berceo, Gonzalo de:**

106.

**Bermúdez Ramiro, Jesús:**

73n.

**Bezerra de Menezes, Adolfo:**

30n.

**Binding, Paul:**

7, 274n.

**Blaustein, Daniel:**

64n.

***Bodas de sangre* (García Lorca, F.):**

264.

**Bonaparte, Marie:**

41.

**Borges, Jorge Luis:**

64, 64n, 68, 118, 119, 119n, 120n, 143.

**“Borges y Cortázar ante la cruz. Diferentes visiones de un sacrificio indiferente”**

**(Mesa Gancedo, D.):**

120n.

**Bravo Castillo, Juan:**

33n.

**Bretón, André:**

31.

**Bueno Pérez, María Lourdes:**

60n.

**Buñuel Portolés, Luis:**

251n.

**Buonarroti, Michelangelo (Miguel Ángel “el pintor”):**

26.

## **C**

**Cabanyes Truffino, Javier:**

10.

**Calderón de la Barca, Pedro:**

3, 107.

***Calila y Dimna:***

63.

***Calipso eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del siglo de oro* (González Maestro, J.):**

195n.

**Camacho Rojo, José María:**

175n.

**Cambefort, Yves:**

187n.

**Caminero, Juventino:**

151n.

**Camino Galicia de la Rosa, Felipe (León Felipe):**

110n.

***Campos de Castilla* (Machado, A.):**

111.

**“Canción oriental” (García Lorca, F.):**

163.

**“Canción otoñal” (García Lorca, F.):**

159.

**“Canción para la luna” (García Lorca, F.):**

152, 153.

***Cántico espiritual* (San Juan de la Cruz):**

234.

***Cantos de vida y esperanza* (Darío, R.):**

84n.

**Cañelles, Isabel:**

37n.

**Carandell, Zoraida:**

166n, 234n.

**Carrere Moreno, Emilio:**

118.

**Carvalho Neto, Paulo de:**

263n.

**Cauce (Revista):**

60n.

**Cecilio, san:**



122.

**Cepeda y Ahumada, Teresa de (santa Teresa de Jesús):**

106, 124.

**Cervantes Saavedra, Miguel de:**

21, 57, 195n.

**Cervera Salinas, Vicente:**

119n.

**Chabas Martí, Juan:**

111n.

**Chacel Arimón, Rosa:**

28.

**“Chopo muerto” (García Lorca, F.):**

175, 264.

**“Cigarra” (García Lorca, F.):**

146, 147.

**Cisneros Farías, Germán:**

78n.

**Clancier, Ann:**

37n.

**Clara de Asís, santa:**

115.

**Cleopatra:**

88.

***Códice Gigas:***

103.

**Colinas, Antonio:**

47n.

***Colmillo blanco* (London, J.):**

66.

**“Comentarios a Omar Kayyam” (García Lorca, F.):**

137n.

***Conciencia estética y social en la obra de García Lorca* (Ortega, J.):**

195n.

**“Corazón nuevo” (García Lorca, F.):**

162.

**Cortázar Descotte, Julio:**

35n, 119, 120n.

**Cosacov, Eduardo:**

20n.

**“Creo en Dios Padre Todopoderoso” (Flecha, J. R.):**

255n.

**“Cristo en la cruz” o la última tentación de Borges” (Planells, A.):**

119n.

**“Cristo, poema dramático” (García Lorca, F.):**

127n.

**“Cristo, tragedia religiosa” (García Lorca, F.):**

88, 90, 92, 127, 129, 134, 260.

**Cristóbal, San:**

169, 271.

**Crítica semiológica de textos literarios hispánicos (Congreso):**

28n.

**“Crucifixión” (Cortázar, J.):**

119.

**Cuadernos Hispanoamericanos (Revista):**

272n.

***Cuentos de la selva* (Quiroga, H.):**

63.

## **D**

**Dalí y Doménech, Salvador:**

31, 251n.

**Dante, Alighieri:**

106, 155.

**Darío, Félix Rubén García Sarmiento:**

65, 66, 82, 84, 84n, 125, 185, 228.

**Dean-Thacker, Verónica:**

147n.

**Debussy, Claude:**

152.

***Del amor, teatro de animales* (García Lorca, F.):**

92, 134.

**“Del sueño dirigido al artilugio del sueño: intersticios interpretativos entre el psicoanálisis y la literatura”:** (Luís Roefero, E. Luís Baz Rey, H.):

30n.

**Delagrave, Charles:**

187n.

**Delay, Jean:**

37, 38.

**“Deseo” (García Lorca, F.):**

177.

***Diccionario de frases y aforismos latinos* (Cisneros Farías, G.)**

78n.

***Diccionario de términos técnicos de la psicología* (Cosacov, E.):**

20n.

***Diccionario técnico de la música* (Pedrell, F.):**

80n, 152n.

**Dickens, Charles:**

65.

***Didáctica de la poesía en la educación secundaria* (Gómez Martín, F.):**

233n.

***Die traumdeutung* “La interpretación de los sueños” (Freud, S.):**

25, 70, 70n.

**“Dios, el mal y el hombre” (García Lorca, F.):**

85.

**Diván del Tamarit (García Lorca, F.):**

6, 155n, 161n, 165n, 162n, 168n, 174n, 232n, 233n, 270n, 271n.

***Divina comedia* (Dante, A.):**

106.

**Dolores Picazo, María:**

33n.

**Domenchina, Juan José:**

110n.

**Doménech Yvorra, Ricardo:**

171n.

**Domínguez Caparrós, José:**

18n.

***Don Quijote* (Cervantes, M.):**

21, 25, 25n.

***Doña Rosita la soltera* (García Lorca, F.):**

176, 195.

**Dooley, Lucile:**

28n.

**Durand, Gilbert:**

33.

## **E**

**Eco, Umberto:**

12n, 18, 18n.

***Edipo rey* (Sófocles):**

22, 25, 264.

**Edwards, Gwynne:**

6, 212n.

**Egea González, María Luisa:**

130.

***El 5º evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca* (Martín, E.):**

6, 259n.

***El Aleph* (Borges, J. L.):**

119.

***El asno de oro* (Apuleyo de Madaura):**

69n.

***El Avaro* (Poquelin, Jean-Baptiste « Molière »):**

21.

***El bestiario de Aberdeen:***

68.

**“El canto de la miel” (García Lorca, F.):**

160.

***El credo. Reflexiones sobre la fórmula de fe del pueblo cristiano* (Sebastián, F., Flecha, J. R., ...):**

255n.

**“El Cristo de las Claras. Referencia y símbolo en el poema de Unamuno” (Augusto Ayuso, C.):**

116n.

***El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (Freud, S.):**

28, 28n.

**“El diamante” (García Lorca, F.):**

167.

**“El dinosaurio” (Monterroso, A.):**

62, 62n.

***El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías* (Valdivieso Miquel, E.):**

251n.

***El evangelio según Roma* (McCarthy, J.):**

123n.

***El fenómeno literario: el alma de la literatura, nuevas aproximaciones a la relación entre psicología y literatura* (Jáuregui Balenciaga, I.):**

31n.

**“El fracaso del ser: La dimensión simbólica de *El Maleficio de la Mariposa*” (González del Valle, L.):**

6, 204n.

***El gran teatro del mundo* (Calderón de la Barca, P.):**

107.

***El Hacedor* (Borges, J. L.):**

118.

**Elías (profeta):**

137.

**“El lagarto viejo” (García Lorca, F.):**

147.

***El lenguaje poético de Federico García Lorca* (Jaroslav Flys, M.):**

6,241n.

***El libro de la selva* (Kipling, R.):**

60.

**“El macho cabrío” (García Lorca, F.):**

149, 242.

***El maleficio de la mariposa* (García Lorca, F.):**

4, 5, 6, 78, 143, 176, 185, 186, 188, 190, 191n, 192n, 197n, 200n, 205n, 208, 209n, 211n, 213n, 220n, 243, 244, 244n, 246, 247, 247n, 248n, 254n, 259, 260n, 262, 266, 267n, 268, 268n, 272, 273n, 281, 282, 283, 284.

**“El Maleficio de la mariposa en el teatro de su tiempo” (Fernández Nieto, M.):**

189n.

***El malestar de la cultura* (Freud, S.):**

104.

***El porvenir de una ilusión* (Freud, S.):**

104.

**“El primer soneto de Federico García Lorca” (Menarini, P.):**

73n.



***El público* (García Lorca, F.):**

90, 246n.

***El público (de un drama de 5 actos) de Federico García Lorca* (Trigueros-Ramos y López, Luis):**

246n.

**“El símbolo de Cristo en la novela hispanoamericana” (María Cabrera, R.):**

120n.

***El teatro de Federico García Lorca* (Edwards, G.):**

6, 212n.

**“El teatro juvenil de Federico García Lorca” (Ucelay, M.):**

124n.

***El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana* (Ed. González del Valle, L.):**

204n.

**“Elenita” (García Lorca, F.):**

77, 81.

**Eloísa (abadesa de Paraclet):**

125.

**“Elogio a las cigüeñas blancas” (García Lorca, F.):**

84.

**“Encina” (García Lorca, F.):**

181.

**“En torno al primer estreno de Lorca” (Gibson, I.):**

6, 189n, 251n.

***Epistolario completo* (García Lorca, F.):**

258n.

**“Epitafio a un pájaro” (García Lorca, F.):**

261n.

**Errazuriz Vidal, Pilar:**

27n.

**Esopo:**

59, 61.

**Ester (Hadassah):**

127, 260.

**“Estilo y forma poética en Unamuno” (Romero Luque, M.):**

109n.

**Estudios culturales (Revista):**

73n.

***Estudios de literatura española contemporánea: Unamuno, Machado, Valle-Inclán, León Felipe, Domenchina, Salinas* (Martínez Blasco, A.):**

110n.

***Estudios de teoría literaria* (Domínguez Caparrós, J.):**

18n.

***Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar* (Ed. Girón Alconchel, J.L.):**

189n.

***Estudios sobre la poesía de Lorca* (Ed. Fernández Cifuentes, L.):**

184n.

**“Etopeya de los Montenegro, de las “comedias bárbaras”, a través de la simbología animal” (Bueno Pérez, M. L.):**

60n.

**Europe (Revista):**

265n.

***Evangelio de Tomás:***

98.

**Ezequiel (profeta):**

114n.

## **F**

**Fabre, Jean-Henri:**

187, 187n.

**Falla y Matheu, Manuel de:**

251n.

***Federico García Lorca (García Posada, M.):***

250n.

***Federico García Lorca (Johnston, D.):***

264n.

***Federico García Lorca and the culture of male homosexuality (Sahuquillo, A.):***

7, 238n.

***Federico García Lorca: Antología comentada (Martín, E.):***

190n, 247n, 260n.

*Federico García Lorca: el color de la poesía* (Guerrero, R. P. Dean-Thacker, V.):  
147n.

“Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)” (Ramond, M.):  
6, 263n.

*Federico García Lorca etcétera* (Homenaje a Christian de Paepe):  
129n, 166n, 234n.

“Federico García Lorca fue cofrade de Santa María de la Alhambra” (Gómez  
Montero, R.):  
123n.

*Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: Análisis y proyección de la obra juvenil  
inédita* (Martín, E.):  
7, 128n.

*Federico y su mundo* (García Lorca, F.):  
233, 233n.

**Fernández, Dominique:**  
38, 38n, 39.

**Fernández Nieto, Manuel:**  
189n.

**Fernando VII:**  
61.

“Figuras mitológicas y personajes del mundo clásico en la poesía de Lorca.  
Fundamentos y procedimientos creativos” (Bermúdez Ramiro, J.):  
73n.

**Fine, Ruth:**

64n.

**Fliess, Wilhelm:**

104.

**Flint, Christopher:**

126n.

**Flecha, José Román:**

255n.

***Folklore y psicoanálisis (Carvalho Neto, P.):***

263n.

***Fortunata y Jacinta (Pérez Galdós, B.):***

22.

**Francisco, San:**

137.

***Frases y expresiones latinas de uso actual (Segura Munguía, S.):***

26n.

**Freire López, Ana María:**

62n.

**Freud, Sigmund:**

10, 23, 24, 25, 25n, 26, 27, 27n, 28, 28n, 29, 30, 32, 40, 41, 70, 104, 104n, 105, 105n, 172, 252, 255, 268, 268n, 278, 283.

**Fuster Perelló, Sebastián:**

110n.

## **G**

**García Cuartero, Beatriz:**

269n.

**García Lorca, Francisco:**

73, 128, 145, 233, 233n.

**García Lorca, Isabel:**

261n.

**García Lorca, Luis:**

261n.

**“García Lorca y el azogue de los espejos” (Gutiérrez Carbajo, F.):**

171n.

**“García Lorca y el segundo sexo” (Armas, I.):**

7, 272n.

**García Posada, Miguel:**

250.

**García Rodríguez, Federico:**

251.

**Gibson, Ian:**

6, 7, 125n, 130, 130n, 143, 189n, 251n, 260n.

**Giraudoux, Jean:**

49.

**Godoy y Álvarez de Faria, Manuel:**

61.

**Gómez Martín, Fernando:**

233n.

**Gómez Montero, Rafael:**

123n.

**Gómez Moreno Calera, José Manuel**

195n.

**Góngora y Argote, Luis de**

72, 223.

**González del Valle, Luis:**

6, 204n, 225n.

**González Maestro, Jesús:**

195n.

**González Ruiz, José María:**

118n.

**Goyalde Palacios, Patricio:**

35n.

***Gradiva* (Jensen, W.):**

28, 28n.

**Granada, Luis de Sarria (fray)**

106.

**Guerrero, Margarita:**

68.

**Guerrero Ruiz, Pedro:**

147n.

**Gurméndez Victoria, Carlos:**

22n.

**Gutiérrez Carbajo, Francisco:**

171n.

**Guy Merlin, Nana Tadoun:**

47n.

## **H**

***Hamlet* (Shakespeare, W.):**

23, 25.

**“Hay almas que tienen” (García Lorca, F.):**

149.

**Heráclito:**

224.

**Hernández Sánchez, Mario:**

6.

**Hernández Valcárcel, María del Carmen:**

155n.

**Hesíodo:**

73, 128.



**Hicter, Marcel:**

69n.

***Historia de Cristo* (Papini, G.):**

115.

**Hoffman, Ernst Theodor Amadeus:**

23.

**Homero:**

56.

**Hugo, Víctor:**

190.

**I**

***Ideas y movimientos clandestinos* (Congreso):**

62n.

**Ignacio, Iñigo López de Loyola:**

135, 138.

***Imagen y palabra: entorno a “El Cristo de Velázquez” de Unamuno* (Oyola, E.):**

117n.

***Impresiones y paisajes* (García Lorca, F.):**

260n.

**“Invocación al laurel” (García Lorca, F.):**

182.

**Iriarte y Nieves Ravelo, Tomás de:**

61.

**Isaías (profeta):**

137, 137n.

## **J**

**Jaroslaw Flys, Miguel:**

6, 241n.

**Jáuregui Balenciaga, Inmaculada:**

31n.

**Jean Craig, Betty:**

240n.

**“Jehová” (García Lorca, F.):**

124.

**Jensen, Wilhelm:**

27.

**Jesús de Bustos Tovar, José:**

189n.

**Jesús de Nazaret (Cristo):**

1, 2, 3, 5, 91, 92, 96, 98, 102, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 120n, 121, 123, 124, 126, 127, 127n, 128, 129, 129n, 134, 135, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 174, 203, 239, 259n, 260n, 266, 279, 280.

**Job (profeta):**

91, 137.

**Johnston, David:**

264n.

**Jones, Ernest:**

23, 41.

**José, San:**

140, 258, 273n.

**Juan de Bárbalos, san:**

115.

***Juan de Mairena (Machado, A.):***

111.

**Juan del Col, José:**

105n, 254n.

***Juan Ramón Jiménez para niños y niñas y otros seres curiosos (Ramón Jiménez, J.):***

197n.

**Juan Ruiz (Arcipreste de Hita):**

113.

**Judas Iscariote:**

119.

**Jung, Carl Gustav:**

24, 46.

## **K**

**Kafka, Franz:**

69, 70.

**Kalíope (Revista):**

30n.

**Kamieniak, Jean-Pierre:**

25n.

**Kayyam, Omar:**

137n.

**Kipling, Rudyard:**

60, 63.

**Krynen, Jean:**

265n.

## **L**

**L'Antiquité Classique (Revista):**

69n.

**“L'autobiographie dans l'âne d'or d'Apulée” (Hicter, M.):**

69n.

***L'œuvre ouverte* (Eco, U.) :**

12n.

***La angustia de Federico García Lorca: la palabra como síntoma* (López Alonso, A.):**

261n.

**“La balada del agua del mar” (García Lorca, F.):**

166.

**Labyrinthe (Revista):**

19n.

**Lacan, Jacques:**

24, 29, 43.

***La carne del poeta: representaciones del cuerpo en Romancero gitano y en Poeta en Nueva York* (Flint, C.):**

126n.

***La casa de Bernarda Alba* (García Lorca, F.):**

189n.

***La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca* (Ed. Doménech, R.):**

189n.

***La construcción del personaje literario: camino de ida y vuelta* (Cañelles, I.):**

37n.

***La corte de los milagros* (Valle-Inclán, R. M.):**

60.

***La cuestión de Dios. C. S. Lewis vs S. Freud* (Nicholi, A.):**

268n.

***La (dé)négation comme support de lecture ou a quelle tentation est soumise l'approche psychanalytique du texte littéraire* (Volkmar, C.):**

42n.

*La dimensión mesiánica de la obra juvenil y madura de F. García Lorca: “El primitivo auto sentimental”* (Martín, E.):

86n.

**“La dimension socio-religieuse de “Romancero Gitano”: “Romance de la pena negra””** (Martín, E.):

265n.

*La expresión sensorial en cinco poetas del 27* (Hernández Valcárcel, M. C.):

147n.

**“La fábula como forma de la sátira política en la España de principios del siglo XIX”**  
(Freire López, A. M.):

62n.

*La fe en el universo literario de Jorge Luís Borges* (Fine, R. Blaustein, D.):

64n.

**La Fontaine, Jean de:**

59, 61.

**“La hormiga de “Los encuentros de un caracol aventurero”, germen de la heroína lorquiana.”**: (León Márquez, J.):

189n.

**La Ilustración (Revista):**

197n.

**“La imagen de Cristo en la obra de García Lorca”** (Martínez Cuitiño, L.):

129n.

*La interpretación, el texto y sus fronteras: estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar* (Goyalde Palacios, P.):

35n.

**“La guerra de los yacarés” (Quiroga, H.):**

64.

**“La mariposa y las flores” (Anónimo):**

197n.

***La Metamorfosis* (Kafka, F.):**

69.

***La Metamorfosis* (Ovidio):**

68.

***La mirada joven: estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*  
(Huélamo Kosma, J., Maurer, C., ...):**

86n, 124n.

**“La mosca que soñaba que era águila”: (Monterroso, A.):**

62.

**“La muerte de Pegaso” (García Lorca, F.):**

74.

**“La mujer lejana: soneto sensual” (García Lorca, F.):**

72.

***La otra escena. Claves de lo imaginario* (Mannoni, O.):**

16n.

***La oveja negra y demás fábulas* (Monterroso, A.):**

62.

***La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad* (Cevera Salinas, V.):**

119n.

***La question de l'Autre dans Federico García Lorca* (Ramond, M.):**

6, 262n.

**“La religión del porvenir” (García Lorca, F.):**

128.

**“La Saeta” (Machado, A.):**

118.

**“La sombra de mi alma” (García Lorca, F.):**

166.

***La teología de Antonio Machado* (González Ruiz, J. M):**

118n.

**“La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca” (Camacho Rojo, J. M.):**

175n.

**“La versificación de García Lorca” (Paraíso, I.):**

224n.

**“La Víbora: momento de inquietud” (García Lorca, F.):**

89.

**“La viudita que se quería casar” (Lorca, F. G):**

77, 78, 87, 90.

**“Las voces líricas de la balada en la poesía inédita de juventud de Federico García Lorca” (Carandell, Z.):**

166n.

***Lecturas del texto dramático* (Ed. Marful, I.):**

253n.



***Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour (Hugo, V.):***

190.

**Lenin, Vladimir:**

67.

**Léon, Luis de (fray):**

106.

**León Márquez, Juan:**

189n.

***Le théâtre de Giraudoux: étude psychocritique (Mauron, C.):***

49n.

**“Les débuts d’un grand vulgarisateur et de son éditeur: Jean-Henri Fabre et Charles Delagrave (1863-1867)” (Cambefort, Y.):**

187n.

***Les tables tournantes de Jersey (Hugo, V.):***

190.

**Lewis, Clive Staples:**

268, 268n.

***Liberté de parole: esquisses théologique (Rordorf, B.):***

266n.

***Libro de buen amor (Arcipreste de Hita):***

113.

***Libro de poemas (García Lorca, F.):***

3, 4, 5, 6, 67, 132, 140, 138, 143, 145, 146n, 148n, 149, 150n, 152n, 154n, 155n, 156n, 157n, 158n, 161n, 162n, 163, 165, 165n, 166n, 167n, 168, 168n, 170, 170n, 171, 171n,

174, 174n, 175n, 176, 176n, 178, 179, 180, 183, 188, 231, 232n, 233n, 234, 235n, 237n, 240n, 242n, 259, 260n, 262n, 263, 263n, 264n, 269, 269n, 270n, 271, 271n, 272, 280, 281, 283.

***Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda* (Newton, C.):**

6, 157n, 232n.

***Literatura culta y popular en Andalucía* (Congreso):**

189n.

***Literatura española contemporánea (1898-1950)* (Chabas, J.):**

111n.

***Literatura y psicología* (Paraíso, I.):**

23n.

***Literatura y vida: defensa de la literatura y otros ensayos* (Soriano, E. Gurméndez, C.):**

22n.

**«Littérature et sciences cognitives» (Prudhomme, S.):**

19n.

**Llanos de Medina, Emilia:**

130.

***Llibre del gentil e los tres savis* (Llull, R.):**

106.

**Llull, Ramón:**

106.

**London, Jack:**

66.

**Lope, Félix de Vega Carpio:**

107.

**Lopes, Henri:**

45n.

**López Alonso, Antonio:**

261n.

**López Júlvez, Encarnación (la argentinita):**

259n.

***Lorca, poeta maldito* (Umbral, F.):**

150n.

**Lorca Romero, Vicenta:**

121, 127, 249, 250, 261, 261n, 262.

***Lorca: The gay imagination* (Binding, P.):**

7, 274n.

***Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit* (Newton, C.):**

6, 155n, 232n, 233n, 162n, 270n, 271n.

***Lorca y el mundo gay* (Gibson, I.):**

7, 260n.

***Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística***

**(Marful, I.):**

6,250n, 259n, 267n.

***Lorca y Synge: ¿Un mundo maldito?* (Sainero Sánchez, R.):**

219n.

***Lorca's Poeta in New York: the fall into consciousness* (Jean Craig, B.):**

240n.

**“Los álamos de plata” (García Lorca, F.):**

178, 237.

**“Los caballos del *Romancero gitano*: ensayo de interpretación de una imagen”  
(Pacheco-Ransanz, A.):**

265n.

**“Los cisnes” (Darío, R.):**

84, 84n.

**“Los Cristos de Miguel de Unamuno. Acercamiento a la poesía cristológica de un agnóstico” (Sandoval Ullán, A.):**

117n.

**“Los Cristos españoles de Unamuno” (Andueza, M.):**

117n.

**“Los crucificados en la poesía modernista española” (Valdés Pozueco, C.):**

118n.

***Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte* (Congreso):**

118n.

**“Los encuentros de un caracol aventurero” (García Lorca, F.):**

145, 188, 189n, 232, 241.

***Los hermanos Karamazov* (Dostoievski, F.):**

22.

***Los límites de la interpretación* (Eco, U):**

18n.

**“Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca” (Román Román, I.):**

73n.

***Los ojos de los enterrados* (Asturias, M. A.):**

62n.

**“Los símiles zoológicos en *La corte de los milagros*” (Barcia Menso, E. Rasero Machacón, J.):**

60n.

**Luís Baz Rey, Héctor:**

30n.

**Luís Roefero, Elcio:**

30n.

## **M**

**Machado Ruiz, Antonio:**

83, 110, 110n, 111, 111n, 118, 118n, 185.

**Machado Ruiz, Manuel:**

118.

***Madame Bovary* (Flaubert, G.):**

22.

**“Madrigal” (1919) (García Lorca, F.):**

176, 233.

**“Madrigal” (1920) (García Lorca, F.):**

172, 263.

**“Madrigal de verano” (García Lorca, F.):**

164, 168, 232, 264, 269, 270.

**Makouta-Mboukou, Jean Pierre:**

38n.

**Mallarmé, Stéphane:**

45, 47.

**“Manantial” (García Lorca, F.):**

153, 235, 262.

**Mannoni, Octave:**

16n.

***Manual de zoología fantástica* (Borges, J. L. Guerrero, M.):**

68.

**“Mañana” (García Lorca, F.):**

158, 160.

**“Mar” (García Lorca, F.):**

158, 239, 280.

**Marcilly, Charles:**

256n.

**Marful Amor, Inés:**

6, 250n, 253n, 259n, 267n.

**María Cabrera, Rosa:**

120n.

**María de Nazaret (la Virgen):**

88, 90, 91, 92, 118, 127.

**María Magdalena:**

113.

**María, santa (de la Alhambra):**

123, 123n.

**Martín, Eutimio:**

6, 7, 74n, 86n, 128n, 129, 129n, 190n, 228, 247, 259, 260, 265.

**Martín, san:**

94.

**Martínez Blasco, Ángel:**

110n, 111n.

**Martínez Cuitiño, Luis:**

129n.

**Marx, Karl:**

67.

***Masculinféminin ou le rêve littéraire de Garcia Lorca* (Ramond, M.):**

6, 252n, 274n.

**Mateo, San:**

203, 203n, 204.

**Maurer, Christopher:**

258n.

**Mauron, Charles:**

34, 44, 45, 48, 49, 49n, 50.

**McCarthy, James:**

123n.

**“Meditación bajo la lluvia” (García Lorca, F.):**

179.

**Melville, Herman:**

57.

**Menarini, Piero:**

6, 73n.

**Mesa Gancedo, Daniel:**

120n.

**“Mi pueblo” (García Lorca, F.):**

260n.

***Milagros de Nuestra Señora* (Berceo, G.):**

106.

**Millet, Jean-François:**

3.

**Millington Synge, John:**

219n.

**Milton, John:**

2, 102.

***Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina* (Errazuriz Vidal, P.):**

27n.

***Misterio trinitario: Dios desde el silencio y la cercanía* (Fuster Perelló, S.):**



110n.

**“Mística que trata del dolor de pensar” (García Lorca, F.):**

75.

***Mitos cristianos en la poesía del 27* (Ortuño Casanova, R.):**

153n.

**Moisés (profeta):**

26, 104.

***Moisés y la religión monoteísta* (Freud, S.):**

104.

**Montero, Luis García:**

84, 84n.

**Monterroso Bonilla, Augusto:**

62, 62n.

***Mundos de ficción: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas VI.***

23n.

**N**

**Napoléon Bonaparte, Louis :**

61.

***Nazarín* (Pérez Galdós, B.):**

118.

**Négation, dénégation (Congreso):**

42n.

**Newton, Candelas:**

6, 155n, 157n, 161n, 165n, 168n, 174n, 232, 232n, 233n, 270n, 271n.

**Nicholi, Armand:**

268n.

**“Nido” (García Lorca, F.):**

149.

***Niebla* (Unamuno):**

117.

**Noé (profeta):**

65.

**O**

***Obras completas* (Freud, S.):**

105n.

**Oihenart (Revista):**

109n.

**“Oración del ateo” (Unamuno, M.):**

109.

**Ortega, José:**

195n.

**Ortuño Casanova, Rocío:**

153n.

**Orwell, Georges:**

66.

***Otelo* (Shakespeare, W.):**

21.

**“Otra canción” (García Lorca, F.):**

149.

**Otto, Rudolf:**

266, 266n.

**Ovidio:**

68, 69.

**Oyola, Eliezer:**

117n.

## **P**

**Pacheco-Ransanz, Arsenio:**

265n.

**“Paisaje” (García Lorca, F.):**

171.

**Palacios Ríos, Matilde:**

261, 261n.

**“Paloma fatal” (García Lorca, F.):**

139.

**Papini, Giovanni:**

115.

**Paraíso, Isabel:**

23, 23n, 28n, 224n.

**Pediatría de Atención Primaria (Revista):**

269n.

**Pedrell y Sabaté, Felipe:**

80n, 152n.

**Pedro, san:**

114n.

**Pérez Galdós, Benito:**

118.

**Pérez Martín, Miguel:**

79n.

**Perraut, Charles:**

66.

**Philologia hispalensis (Revista):**

109n.

***Physiologicus:***

68.

**“Pierrot, poema íntimo” (Lorca, F. G.):**

76.

**“Piruetas” (García Lorca, F.):**

167n.

**PITTM (Revista):**

116n.

**Planells, Antonio:**

119n.

**Platón:**

173.

***Poesía española siglo XX: capítulos esenciales* (Caminero, J.):**

151n.

***Poesía inédita de juventud* (Lorca, F.G.):**

73n, 74n, 81n, 84n, 85n, 89n, 132n, 136n, 138n, 246n, 273n.

***Poesía y visión poética en Don Miguel de Unamuno* (Romero Luque, M.):**

109n.

***Poeta en Nueva York* (García Lorca, F.):**

126n, 240n.

**“Poética de las cigüeñas blancas” (Ángel del Valle, N.):**

83n.

**Poquelin, Jean-Baptiste (Molière):**

21.

***Por un anfibio sendero: los espacios simbólicos de Federico García Lorca* (Salazar Rincón, J.):**

178n.

**Prado Biezma, Javier:**

33n.

**“Prólogo” (García Lorca, F.):**

150, 234, 236, 241, 269, 270, 280.

***Prosa inédita de juventud* (García Lorca, F.):**

75n, 80n, 81n, 83n, 86n, 88n, 125n, 131n, 135n, 137n.

**Proust, Marcel:**

10.

**Prudhomme, Sylvain:**

19n.

***Psicoanálisis, Literatura, Crítica* (Clancier, A.):**

37n.

***Psicoanálisis de Freud y religión: estado actual de ambigüedades por resolver* (Juan del Col, J.):**

105n.

***Psicoanálisis y literatura: la ficción como discurso* (Rodríguez López-Vázquez, A.):**

23n.

***Psicología del ateísmo* (Vitz. P.)**

104n.

**“Psicología evolutiva en Miguel de Unamuno. Recuerdos de niñez y de mocedad”  
(Arranz Freijo, E. B.):**

109n.

***Psychanalyse et littérature* (Bellemin- Noël, J.):**

13n.

**“Psychoanalytic studies of genius”. (Dooley, L.):**

28n.

**“Pubarquia. Adrenarquia. Hirsutismo” (García Cuartero, B.):**

269n.

## **Q**

**Quevedo Villegas, Francisco de**

86, 117.

**Quiroga Forteza, Horacio:**

63, 64.

## **R**

**Ramón Jiménez, Juan:**

57, 197n.

**Ramond, Michèle:**

6, 10, 228, 252n, 262n, 263n, 274, 274n.

**Rank, Otto:**

23.

**Rasero Machacón, José:**

60n.

***Rebelión en la granja* (Orwell, G.):**

67.

***Reflexiones psicosemióticas sobre la narrativa de Rosa Chacel (enfoque psicoanalítico)***

**(Paraíso, I.):**

28n.

**“Renan en Fuentevaqueros, o la Vie de Jésus según Federico García Lorca” (Saillard,**

**S.):**

127n.

**Renan, Ernest:**

115, 127n.

***Retablillo de Don Cristóbal* (García Lorca, F.):**

210n.

**Revista de la Universidad de México:**

117n.

**Revue française d’histoire du livre:**

187n.

**“Ritmo de otoño” (García Lorca, F.):**

156, 157, 240, 241.

**Rodríguez López-Vázquez, Alfredo:**

23n.

***Rojo y negro* (Stendhal):**

22.

**Román Román, Isabel:**

73n.



**“Romance de la pena negra” (García Lorca, F.):**

265n.

***Romancero gitano* (García Lorca, F.):**

126n, 265n.

**Romero Luque, Manuel:**

109n.

**Rordorf, Bernard:**

266n.

**Rueda Santos, Salvador:**

118.

## **S**

**Safo de Lesbos:**

2.

**Sahuquillo, Ángel:**

7, 238n, 274, 274n.

**Saillard, Simone:**

127n.

**Sainero Sánchez, Ramón:**

219n.

**Salazar Rincón, Javier:**

178n, 208n.

**Salinas Serrano, Pedro:**

110n.

**Samaniego, Félix María:**

61.

**Sánchez Mejías, Ignacio:**

251n.

**Sandoval Ullán, Antonio:**

117n.

**Santos Tudela, Raúl:**

210n.

**Sebastián, san:**

2.

**Segura Munguía, Santiago:**

26n, 66n, 101n, 106n, 153n, 186n, 203n, 218n.

**Ser Piero Da Vinci, Leonardo:**

26, 28, 28n, 40.

**Shakespeare, William:**

21, 22, 25, 41, 185, 182, 190, 245, 246.

***Símbolos del arte cristiano: breve diccionario ilustrado* (Úrquiza Ruiz, T.):**

92n.

**“Sobre un libro de versos” (García Lorca, F.):**

74, 74n.

**“Sobre un libro de versos”: “el primer manifiesto poético de Federico García Lorca”**

**(Martín, E.):**

74n.

**Sófocles:**

25.

***Soledades* (Góngora, L.):**

223.

***Soledades* (Machado, A.):**

110n.

**Soriano, Elena:**

22n.

***Souvenirs entomologiques* (Fabre, J. H.):**

187n.

***Sueño de una noche de verano* (Shakespeare, W.):**

190, 246.

***Systèmes, théories et méthodes comparés en critique littéraire: des nouvelles critiques à l'éclectisme négro-africain* (Makouta-Mboukou, J. P.):**

38n.

## **T**

**“Teatro de almas: paisajes de una vida espiritual” (García Lorca, F.):**

73, 74.

***Teatro español, autores clásicos y modernos: Homenaje a Ricardo Doménech* (Ed. F. Doménech):**

171n.

***Teatro inédito de juventud* (García Lorca, F.):**

73n, 77n, 78n, 80n, 81n, 85n, 86n, 89n, 90n, 93n, 124n, 127n, 128n.

**Téllez, Gabriel (Tirso de Molina):**

22, 107.

***Teogonía* (Hesíodo):**

3, 72, 128.

***Teoría y práctica del teatro: Farsa para guiñol. “Retablillo de Don Cristóbal”* (Santos Tudela, R.) (Tesis de fin de grado):**

210n.

**The American Journal of Psychology (Revista):**

28n.

***The Cambridge introduction to spanish poetry* (Walters, G.):**

263n.

**“The Raven” (Alan Poe, E):**

65.

**Theatralia (Revista):**

224n.

**Toletum (Revista):**

83n.

**“Tres versiones de Judas” (Borges, J. L.):**

119.

**Trigueros-Ramos y López, Luis:**

246n.

**Troh-Gueyes, Léontine:**

45n.

***Tu mano es mi destino* (Congreso sobre Unamuno):**

117n.

## **U**

**Ubico Castañeda, Jorge:**

62, 62n.

**Ucelay Dacal, Margarita:**

124n.

**Umbral, Francisco Pérez Martínez:**

150n.

***Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci* (Freud, S.):**

28n, 40.

**“Un vals de Chopin” (Lorca, F. G.) :**

80.

**Unamuno y Jugo, Miguel de:**

2, 17, 18n, 108, 109, 109n, 110, 110n, 115, 116, 116n, 117, 117n, 118.

**Úrquiza Ruiz, Teodoro:**

92n.

## V

**Valdés Pozueco, Catarina:**

118n.

**Valdivieso Miquel, Emilio:**

251, 251n.

**Valle-Inclán, Ramón María:**

60, 110n.

**Valle y Rossi, Adriano del:**

249, 250.

***Valoración actual de la obra de Federico García Lorca (Congreso):***

127n.

**Velázquez, Diego Rodríguez de Silva:**

115, 116, 117n.

**“Veleta” (García Lorca, F.):**

154, 155.

**Verlaine, Paul:**

125, 228, 258, 259.

**Verónica, santa:**

115.

***Vida de Jesús (Renan, E.):***

115.

***Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (Gibson, I.):***

125n, 130n.

**Villaespesa Martín, Francisco:**

118.

**Virgilio:**

98.

**Vitz, Paul:**

104n.

**Volkmar, Catherine:**

42n.

**Vox (Diccionario manual griego-español):**

109n, 116n, 229n, 257n.

## **W**

**Walters, Gareth:**

263n.

**Wateau, Antoine:**

2.

## **Y**

**Yepes y Álvarez, Juan de (san Juan de la Cruz):**

2, 3, 107, 166, 221.

***Yerma* (García Lorca, F.):**

88, 252, 258, 259, 259n, 260.

## **Z**

**Zayas Fernández, Antonio de:**

118.